colecția eseuri

poetica evenimentului

predrag matvejević

COLECȚIA ESEURI



EDITURA UNIVERS, BUCUREȘTI, 1980

Coperta de DOINA ŞTEFLEA

© PREDRAG MATVEJEVIĆ
PREDRAG MATVEJEVITCH
POUR UNE POÉTIQUE DE L'ÉVÉNEMENT
LA POÉSIE DE CIRCONSTANCE
L'ENGAGEMENT ET L'ÉVÉNEMENT
Union Générale d'Éditions, Paris, 1979

Predrag MATVEJEVIĆ

POETICA EVENIMENTULUI

POEZIE ŞI ANGAJARE

TRADUCERE ŞI NOTE DE LUMINIŢA BEIU-PALADI
PREFAŢĂ DE MARCEL DUŢĂ

Lector : OLGA JORA
Tehnoredactor : VICTOR MAŞEK

Bun de tipar 13.XII.1980. Coli tipar 11.



Tiparul executat sub comanda
nr. 1364 la
Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti,
Republica Socialistă România

POEZIA ȘI ACTUALITATEA

ISTORIA POEZIEI — A ARTEI, ÎN GENERE — SE află sub semnul actualității : apare din impulsul necesității imediate, răspunde unor exigențe ale timpului, tentează recunoașterea contemporană, se vrea componentă a zilei de azi, martoră — mîine.

Raporturile artei cu realitatea au stat totdeauna la baza oricărei gîndiri estetice ; diversitatea acestor raporturi și, mai cu seamă, interdependența sau prioritatea unora, au constituit însă, deseori, surse de controverse acerbe. Că poezia s-a dezvoltat, în începuturile ei, în sinteze ritualice, utilitare, aservită unor scopuri colective — pare unanim acceptat ; tot așa cum evoluția ei este văzută într-un sens unic — al emancipării de orice context social, al accederii la gratuitatea spirituală, al existenței pure în sine și pentru sine. De la imnurile cultice și odele pindarice la arta abstractă, istoria cunoaște însă nenumărate abateri și reveniri în care poeticul, în grade diferite, se apropie de realitatea nemijlocită, se confundă cu evenimentul, se supune chiar actualității. În romanul modern — pentru a nu merge prea departe cu exemplificarea — după realismul stendhalian și balzacian, cu intenții clare și chiar declarate de caracterologie umană și generalizare istorică, zolismul își propune să „experimen-

teze" concretul social într-o maximă individualizare. În poezie, după explozia romantică, orice regulă clasicist-abstractă este abolită în numele apropierii de natură, pentru recîştigarea „naivităţii" originare a artistului ; însă nu peste mult timp, parnasianismul va preconiza ca sursă de inspiraţie nu realul, ci „artificialul" creat de om, opera de artă însăşi — o sculptură, o pictură, un vas, vestigiile arheologice etc. Mai apoi, după mişcările avangardiste (suprarealism, dadaism etc.) puriste pînă la negarea oricărei sintaxe şi al oricărui sens al cuvîntului, războiul impune utilitarismul Rezistenţei, iar, puţin mai tîrziu, noua orînduire socială — necesitatea influenţării politice şi morale a omului. Legăturile artei cu realitatea sînt departe de a fi necum rupte dar chiar slăbite. Mai mult, s-ar putea spune că, vrînd să se desprindă de orice contingenţă, arta va trebui să plătească de-acum vina izolării, a căderii într-un plan secund, ceea ce presupune cel puţin un compromis cu factorii socio-politici predominanţi.

Unei astfel de problematici, sociologice şi estetice totodată, istorice şi de actualitate îi este dedicat studiul profesorului iugoslav Predrag Matvejević. Angajat în rezistenţa antifascistă din patria sa de foarte tînăr şi făcînd, deci, parte dintr-un grup de propagandă şi dintr-o echipă de teatru, a avut astfel ocazia să trăiască direct experienţa concretă a raporturilor dintre evenimente şi producţia artistică. S-a pasionat apoi de polemicile din Franţa în jurul poeziei Rezistenţei, iscate îndeosebi de intervenţiile dure ale unor Benjamin Péret sau André Breton. A reconsiderat, dintr-un unghi personal, aspectele angajării sartriene (eseu, 1965), sau noul roman francez (1962—1963, în revista „Forum"). A fost mereu prezent cu studii şi articole în presa din Iugoslavia şi din Franţa, informînd lucid şi militînd competent pentru o nouă creativitate culturală (premiul criticii în 1975), pentru o înţelegere adecvată a literaturii şi a funcţiei sale (eseu, 1977), pronunţîndu-se hotărît şi constant pentru o gîndire critică marxistă creatoare, originală, liberă de orice con-

strîngeri. Dar îndeosebi studiul său despre formele de angajare poetică — scris direct în limba franceză şi tradus acum în româneşte — s-a bucurat de o primire de excepţie, cunoscînd în Franţa două ediţii, în 1971 şi 1979 (ultima în întregime revizuită şi augmentată). Căci, se cuvine subliniat de la început, meritul unei astfel de întreprinderi constă în primul rînd în unicitatea temei, ca şi în abordarea ei, cercetarea detaşat-istorică a poeziei ocazionale îmbinîndu-se organic cu spiritul teoretic contemporan şi angajat. Predrag Matvejević face dovada unei metode de o fină supleţe şi de o pertinentă adecvare la obiect, în pledoaria sa menită să scoată din discreditare o parte însemnată a artei universale, să reabiliteze într-un sens profund şi modern angajarea artistului, să repună în adevăratele ei drepturi poetica evenimentului. Trebuie relevat, de asemenea, subtextul polemic şi implicaţiile actuale încontinuu prezente în comentariul criticului iugoslav, care, expunînd diversele etape istorice ale angajării artei sau ale unei autonomii relative, se ridică împotriva normativelor şi funcţionalismului, a vulgarizării teoriei despre reflectare, a înţelegerii simpliste a personajului (erou — pozitiv, negativ), a tipizării, a optimismului obligatoriu, a negării oricărui rol sensibilităţii iraţionale în artă etc. Predrag Matvejević porneşte de la premisa că fondatorii marxismului nu au creat în fapt o estetică, şi că deci există oricînd pericolul unei false înţelegeri în interpretarea unor texte izolate de sensul şi funcţia lor originară, rupte de problematica politică (uneori chiar economică!) pe care o analizau sau căreia ei îi căutau soluţionarea. Iar în ultimă instanţă, profesorul iugoslav sugerează, pe bună dreptate, că realitatea concretă a artei, îndeosebi azi, impune părăsirea visului hegelian al unei estetici sistematice şi care să aibă un răspuns pentru orice problemă. Astfel, atunci cînd va analiza accepţiile concret-istorice ale angajării, în declaraţii ca şi în opere, lucid şi nuanţat, Predrag Matvejević îşi va afirma deschis credinţa în posibilităţile de angajare ale artei, în rolul ei, dar fără pretenţia unor definiri absolute sau soluţii

definitive, considerînd depăşite vechile teorii, dar opunîndu-se ferm elaborării altora noi dacă se vor universale şi normative.

În fond, orice gîndire estetică — şi tot astfel, orice operă de artă — nu se poate sustrage unei forme oarecare de „angajare“: conştientă sau inconştientă, pasivă sau activă, psihologică sau politică etc. Şi de la „îmbarcarea“ lui Pascal şi „angajarea făţişă, politică“ a lui Stendhal, la „angajarea responsabilă“ a lui Sartre, de la herderianul Volksgeist şi narodnicismul rus, la Tendenzliteratur sau partinosti, sau la conceptul nonangajării — pentru a aminti doar pe cele mai cunoscute —, istoria esteticii moderne se străduieşte nu numai să explice opera de artă în specificitatea ei, dar şi să o implice adecvat, genetic şi funcţional, în realitatea socială complexă. În acest sens, o istorie a poeziei raportată la ocazia care i-a dat naştere sau la împrejurarea care a folosit-o, formularea unor principii posibile ale unei poetici a evenimentului, se dovedeşte a fi fost nu numai necesară, dar şi pilduitoare.

Poezia a cîntat evenimentul dintotdeauna; fie că a avut conştiinţa de sine — ca în literatura sanscrită (unde poezia ocazională se numea arthamatra) sau în cea chineză (Shu Ho Shi), fie că nu a avut-o — ca la vechii greci şi romani; fie că a devenit o veritabilă profesiune a trubadurilor din Evul Mediu, sau de tot minoră şi supusă inflaţiei degradante în Europa secolelor XVII—XVIII; fie că a fost mai apoi condamnată în termeni aspri de romantismul german, înfierată chiar de Baudelaire, Mallarmé ş.c.l. pînă la suprarealişti. S-ar putea totuşi — semnificativ — glosa constatarea existenţei, în limbile greacă şi latină, a nenumăraţi termeni pentru definirea versurilor slabe, puţin valoroase, proaste etc. dar inexistenţa celor care să denumească poezia ocazională, ca o consecinţă tocmai a faptului că, în aceste culturi, arta nu putea fi concepută în afara ocazionalului, că era menită firesc să-l slujească, impunîndu-i nu numai conţinutul, ci, foarte adesea, şi expresia, forma succint-epigra-

matică de ex. la inscripția funerară, ritmul iambic pentru satiră, trohaic pentru tragedie etc. Cu adăugirea că unele specii de poezie — ca imnul, oda, parodia, satira, poemul didactic ș.a. — nu pot exista decît pentru ocazie și cu un scop preconizat. Prin urmare, dacă cercetarea istorică distinge opere ocazionale compuse în vederea unui eveniment (sărbătoriri, comemorări, ritualuri...) și altele născute de un eveniment, sub aspect teoretic autorul studiului de față stabilește trei categorii de astfel de opere: ceremoniale, angajate și intime (subiective). Acestea se deosebesc nu numai prin geneză — prima fiind compusă în vederea..., iar celelalte două fiind în relație cu... — dar și — fapt mult mai interesant — prin gradul de implicare: poezia ceremonială poate reduce gradul de implicare a artistului pînă la 0 (zero), poezia angajată îl poate ridica de la 1 pînă la identificarea totală, poezia intimă reprezintă implicarea însăși. Și totuși, trebuie să remarcăm imediat că, în absența judecății de valoare, orice analiză concretă riscă să devină apodictică sau falsă. Cum ne-am explica altfel perenitatea odelor pindarice — considerate de Hegel „poezii ocazionale în sensul cel mai înalt al cuvîntului" — în care „gradul de implicare" față de învingătorul olimpic e uneori nul; — sau lipsa de universalitate umană a unor poezii ocazionale de album intim, în care „gradul de implicare" al emițătorului ca și al receptorului este total și consonant ? !... Neîndoios, — și dincolo de orice clasificare — cu cît expresia artistică este mai rafinată, valoarea estetică mai înaltă, cu atît poezia se eliberează de ocazionalul care a pretins-o sau i-a dat impulsul creator. Cînd un poet angajat cu simbrie la un ziar — să zicem „Timpul" — își urmărește adversarii din celălalt partid în dezbaterile publice pentru cronica de a doua zi, el poate improviza și versuri ocazionale — în chiar incinta parlamentului, sau noaptea tîrziu acasă (după cum ne încredințează biografii) — rezultatul însă este o satiră plină de vehemență, mergînd pînă la invectiva personală și citarea numelui real (Patria și Patrioții — 1878); dar în trei ani de elaborare crea-

toare implicarea ocazională se distanţează şi lirismul acut-actual se decantează pînă la sensul general-uman de meditaţie asupra iubirii de patrie în confruntarea prezentului nedemn cu un trecut glorios, iar opera (Scrisoarea III — 1881) este, evident, a unui mare poet — M. Eminescu.

Dacă este adevărat că istoria poeziei — şi a poeticii — este, în fapt, istoria restrîngerii treptate şi continue (nu însă fără excepţii de moment, sau epocale) a ariei ocazionalului, tot atît de adevărat este că personalitatea artistului, conştiinţa sa estetică tind de la sine să elibereze poezia de ocazie. Şi trebuie scos în evidenţă aici marele salt istoric pe care îl face poezia odată cu inventarea tiparului, prin trecerea de la oralitate — care impunea o mai strînsă determinare de ocazie, dar şi un public cvasi-cunoscut, uşor de mulţumit, — la realitatea unui cititor necunoscut, prezumtiv exigent şi neimplicat în evenimentul care a prilejuit creaţia. Relaţia complexă poet / cititor, stabilită de existenţa cărţii, devine o determinantă primordială a artei universale şi a valorii estetice. De aceea va fi simţit nevoia Goethe să explice şi să apere poezia ocazională, de fapt poezia autentică, legată de realitate, inspirată de ea, avînd în ea doar un prim prilej, motiv intim care se transfigurează în artă. Această evidentă restrîngere a universului poetic şi interpretare prea personală a actului creator a dat naştere unei lungi serii de controverse, opunîndu-i-se nu numai dreptul la fantezie al unui artist lipsit uneori de o bogată experienţă subiectivă, dar şi importanţa superioară acordată intereselor cetăţii, visurilor unei colectivităţi, idealurilor unui popor. A fost pus în discuţie statutul social al poetului — artist şi cetăţean totodată ; rolul comenzii sociale — directe (mecenat), pretinse sau sugerate (instituţionalizare), implicite momentului ; puterea de influenţare a ambianţei socio-culturale, presiunea modei sau dorinţa de succes ; imperativele actualităţii şi variatele forme posibile ale angajării. Excursul istoric întreprins de Predrag Matvejević asupra servituţilor poeziei ocazionale este exemplar : exactitate în date, bun simţ în judecată, sinceritate în

opțiune, totul cenzurat de o axiologie contemporană nuanțată și comprehensivă. Astfel incit să rămînă totuși deschise perspectivele și, dincolo de multele eșecuri, să-și afle încă îndreptățirea poezia ocazională. Căci este posibil ca, într-un produs artistic, esteticul să fie atins chiar dacă nu primează. Trebuie numai ca ocazia să se constituie doar ca impuls, stimul, motiv, ca realitatea originară să transfigureze în expresie artistică și să includă o semnificație universală. Trebuie, în același timp, ca ocazia să corespundă „așteptării", să fie în concordanță cu intimitatea poetului, să se închege armonia factorului extern cu cel intern, a realității cu personalitatea artistică. În plus însă, exemplul unui Brecht demonstrează că oricît de angajat ar fi poetul, conștiința creatoare presupune o necesară distanțare de ocazional pentru a accede la valoarea general-umană. Din punctul de vedere înalt al esteticii, avertizarea hegeliană își păstrează întregul adevăr și este încă actuală: confuzia între mijloc și scop denaturează relațiile cele mai determinante ale operei și este fatală pentru artă: supusă ocazionalului, poezia ajunge să servească ocazia, cînd ar trebui să și-o aservească.

Așadar, la un pol al poeziei ocazia este totul, scopul în care se împlinește momentan și se stinge poate definitiv, la celălalt pol — ocazia nu mai este decît un pretext, un suport fragil și efemer învăluit de veșmîntul durabil al artei eterne. De aceea, este întru totul autorizată concluzia lui Predrag Matvejević că, dacă putem fi severi sau suspicioși față de poezia ocazională sau angajată — pentru multitudinea și complexitatea aspectelor sociologice, nimic nu ne îndreptățește totuși să o considerăm a priori o categorie poetică minoră sau de a doua mînă sub aspect estetic.



În literatura română, poezia ocazională reface o istorie completă, de la versificarea unor cuvinte de mulțumire

sau elogii aduse patronilor culturali la ceremonii, sărbătoriri etc. pînă la poezia evenimențială de o valoare unanim acceptată.

Înainte de mișcarea revoluționară de la 1821, domină poezia ocazională minoră, atît sub aspectul realizării artistice, cit și ca sens sau funcționalitate.

Întîia epigramă românească (în sensul vechi) pare să fie cea a mitropolitului Varlaam, care, în fruntea Cărții de învățătură (Iași, 1643), laudă pe Vasilie vod. pentru continuarea tradiției de încurajare a tipăriturilor: „...Cu învățături ce în țara sa temeluiește, / nemuritor nume pre lume șie zidește".

Petrarchizantul C. Conachi este nu numai întîiul remarcabil în istoria poeziei noastre, dar și un poet în întregime ocazional naiv — în sensul schillerian. Prima lui poezie este o odă către Al. Moruz (1802), domnul care a adus „ape curgătoare în orașele-nsetate". O amplă poemă compune „la moartea părintelui". Apoi, toată poezia sa erotică, celebrele acrostihuri (denumite de el nume), dezvăluie situațiile dragostelor sale tumultoase, dimpreună cu numele celora căror le erau adresate direct sau prin intermediul cînteculul lăutarilor (Casandra, Anica, Elena, Lucsandra, Zulnia...).

Obiceiul era general. Văcăreștii și ceilalți procedează la fel. Începuturile moderne ale poeziei erotice românești stau astfel în chipul cel mai firesc sub semnul ocazionalului. Poezioarele circulă de la un iatac la altul prin curieri discreți, conținînd of-uri și ah-uri foarte personale și nume reale, sau sînt cîntate la kief-uri, abia metaforizind intimitatea și anagramînd transparent numele proprii — rareori contaminîndu-se de lirismul popular: „Amărîtă turturea / Cînd rămîne singurea / Căci soția și-a răpus / Jalea ei nu e de spus..."

Gh. Asachi, excelent improvizator de poezie ocazională de-a lungul întregii sale vieți, va ajunge chiar la o anume specializare — oda fiind dedicată unei persoane, iar sonetul închinat unui eveniment. Astfel unul din primele sonete va fi scris chiar în Italia, omagiind zborul aero-

static, în timpul cometei, al doamnei Blanchard, şi va apare în „Giornale del Campidoglio“, nr. 154, din 16 dec. 1811. Alt sonet va fi ocazionat de examenele de sfîrşit de an la gimnaziul Vasilian din Iaşi şi va fi recitat chiar de poet la ceremonia solemnă, în faţa autorităţilor, la 20 februarie 1829.

Evenimentele eteriste de la Iaşi prilejuiesc vornicului Alexandru Beldiman 4.266 de versuri pur ocazionale, un fel de cronică rimată — Tragodia sau mai bine a zice jalnica Moldovii întîmplare după răzvrătirea grecilor, 1821.

De-acum înainte însă, treptele epocale parcurse în făurirea statului român modern vor fi toate precedate, însoţite sau urmate de nenumărate opere ocazionale, dintre cele mai diverse şi în fiecare gen. Îndeosebi în poezie s-ar putea spune chiar că, în sensul înalt şi angajat al noţiunii, aproape toate marile opere poetice româneşti se raportează la ocazional. Şi, în orice caz, nu există poet român care să nu fi cultivat cînd şi cînd o specie sau alta a poeziei ocazionale.

Literatura zisă paşoptistă, de la foaia volantă şi ziarul revoluţionar („Pruncul român“ şi „Poporul suveran“) la amintirile tardive ale unui Ion Ghica, îşi află semnificaţiile, funcţionalitatea şi valoarea complexă în evenimentele care au pregătit şi urmat, ca şi în întreaga desfăşurare a revoluţiei româneşti de la 1848.

Şi tot aşa — literatura unionistă (1859, dar şi 1918), şi mai cu seamă operele prilejuite de războiul de independenţă (1877—1878), de marile răscoale ţărăneşti din 1907, de cele două războaie mondiale...

Încă la 1830, Iancu Văcărescu — care, la 1821, se făcuse ecoul maselor în îndemnul din Glasul poporului subt despotism — tracasat de formalităţile trecerii „frontierei“ de la Milcov la rudele soţiei sale moldovence, va anticipa unirea scriind memorabilele versuri de circumstanţă : „De unde-ţi vine numele pîrîu fără putere / Ce despărţirea neamului tu îndrăzneşti a cere ?“

Un an mai tîrziu, tînărul Vasile Cîrlova, înrolat în armata recent înfiinţată, va dedica una din prea-puţinele

sale poezii „oştirii române" — Marşul, tipărită inițial pe foi volante.

Chiar un liric ieşit din comun ca Gr. Alexandrescu va închina una din profundele sale meditații romantice, cea mai profetică totodată, Anului 1840, înnoirilor şi reformelor sociale mult-aşteptate; fără a mai lua în considerație acidele sale fabule prilejuite de ocazii deseori cunoscute şi avînd mai totdeauna personaje vizate; ca şi satirele şi epistolele încărcate de aluzii la actualitate.

Cît despre Andrei Mureşanu — autorul neuitatului imn, pe muzica lui Anton Pann, Un răsunet (Deşteaptă-te, Române), de fapt replică la o poezie, tot ocazională, de Vasile Alecsandri — el avea să fie denumit pe bună-dreptate „cîntărețul anului 1848 în Ardeal", însă restul operei sale poetice, mult prea ocazionale (În servarea aniversarei..., La mormîntul lui... etc.) avea să cadă complet în desuetudine.

În bogata poezie a lui Vasile Alecsandri, istoria literară a văzut odată întruchiparea însăşi a „poeziei oficiale" (G. Călinescu). Caracterizarea este însă excesivă şi nedreaptă, dacă nu cumva „consonanța cu aspirațiile politice ale vremii", cîştigarea unui premiu internațional de poezie (Montpellier, 1878), ori acceptarea statutului de „poet aulic", vor fi constituind păcate în stare să umbrească întreaga operă. Este adevărat, „dedicații în albume, cînticele, imnuri ocazionale, curg din pana nepretențioasă" (sic !); însă pe lîngă persoane mai mult sau mai puțin importante şi împrejurări intime (Suvenire şi Mărgăritărele — 1863), acest „rege al poeziei" a cîntat ca nimeni altul şi evenimentele de o importanță capitală pentru existența poporului român — în Cîntece bătrîneşti, Balade (1852—1853), în Hora Unirei (1857), în Ostaşii noştri (1878). Alături de acestea, multe alte poezii precum Bălcescu murind (1852), Plugul blăstămat (12 oct. 1888) ş.a. marchează pentru poetica românească depăşirea hotărîtă a poeziei ocazionale minore, folosirea evenimentului istoric ca sursă de inspirație în crearea unei poezii autentice, specifice, de o semnificație majoră.

Geniul lui Eminescu îl va selecta de la început ca model, aproape în sens goetheean. „Eu sunt scriitor de ocazie — va nota el într-o scrisoare din febr. 1878 — și dacă am crezut de cuviință a statornici pe hîrtie puținele momente ale unei vieți destul de deșerte și ne-nsemnate, e un semn că le-am crezut vrednice de aceasta". Într-adevăr, întreaga creație poetică eminesciană se desfășoară, semnificativ parcă (din acest punct de vedere), între două poezii ocazionale, ambele elegii, dar situate la cei doi poli — o „lăcrămioară de învățăcel gimnasiast" pentru profesorul venerat: La mormîntul lui Aron Pumnul (1866), și o plîngere exponențială sublimă, în forma cea mai specific națională a doinei, închinată marelui spirit de la Putna — Ștefan cel Mare, apărător al integrității țării, începută într-un moment de umbrire a sacrificiului istoric (1878) și destinată a fi citită la inaugurarea statuii sale la Iași în 5/17 iunie 1883. Între aceste limite, distingem în creația marelui poet o perioadă inițială scurtă, de numai patru ani, în care predomină poezia ocazională strict legată de împrejurări: oda (La Heliade — 1867, La o artistă : Carlotta Patti, 1866—1868) sau elegia personală (La moartea principelui Știrbey — 1869, La moartea lui Neamțu — 1870); și, apoi, de-a lungul întregii sale creații, alte poezii cu caracter rafinat-evenimențial, în care ocazia s-a topit în procesul elaborării, rămînînd doar primul impuls, motivul greu de raportat și descoperit doar de istoricul literar: Împărat și proletar (1870—1874), Scrisorile (1880—1886), Luceafărul (1873—1883), O, mamă... 1876—1880) etc. Și totuși, concepția goetheeană exprimată de poetul român în acest sens nu trebuie să ne mistifice asupra conștiinței sale estetice înalte, ca și a responsabilității definitive asumate. „Eu din parte-mi am cîntărit orice cuvînt" — continuă el în scrisoarea mai-înainte citată, rugîndu-l „cît se poate de stăruitor" pe prietenul adresant să vegheze tipărirea versurilor sale. „Să nu se schimbe nimic din ceea ce am scris, căci îndată ce ies tipărite cu iscălitura mea, răspunderea greșalelor mă privește pe mine."

De această dublă moștenire eminesciană — sinteză superioară de artă și civism — se va resimți profund și constant evoluția ulterioară a poeziei românești.

Poeți ca Vlahuță sau Macedonski, Coșbuc sau Arghezi nu numai că-și vor face un titlu de glorie din practica ziaristicii combative, polemice, angajate, dar vor scrie permanent serii întregi de poezie ocazională, dintre care multe și-au cîștigat o durabilă celebritate, unele atingînd nivelul exemplarității: 1907 și Sămănătorul, cîteva Nopți și Rondeluri macedonskiene, familialele din Cuvinte potrivite, Flori de mucigai și „peizajele" argheziene din 1907.

Iar Octavian Goga — a cărui viață s-ar putea spune că nu a fost decît un prilej pentru a armoniza poezia cu lupta — într-o istorie generală a poeziei, exemplul operei sale, mai cu seamă al acelor neasemuite Cîntece fără țară — 1916, ar reprezenta punctul cel mai înalt al poeziei ocazionale, creată în vederea unui țel măreț, visat de un popor întreg, și devenită, prin caracterul ei profetic, o veritabilă poezie epocală.

După 1944, o primă perioadă a cunoscut explozia unei versificații ocazionale abundente într-un registru minor — de un civism prea acuzat mobilizator, simplă ziaristică rimată, efemeră. Iată cîteva titluri de volume care spun totul: Zile slăvite — 1951, Laude — 1953, Vă chem! — 1955, Cuvînt despre sergentul Belate Alexandru — 1956, Drepturi și Datorii — 1958, Declarația patetică — 1960. Unele poeme ocazionate de sărbătoriri sau comemorări (1848, Bălcescu, Tudor Vladimirescu, Al. Sahia etc.) au atins totuși un nivel acceptabil pentru gen, depășind parțial subiectul impus și chiar momentul. Un amplu poem anti-războinic pentru care însă ocazia a fost doar impulsul declanșator al unei imaginații poetice prodigioase — Surîsul Hiroshimei (1959) de Eugen Jebeleanu — a putut cîștiga chiar o anume notorietate internațională.

Nici un poet român n-a rămas în afara ocazionalului, intim-minor sau civic-angajat. Cu atît mai mult genul nu avea să fie ocolit în epoca noastră, cînd evenimentele notabile abundă — de la construcția unei hidrocentrale

şi constituirea unei cooperative agricole la noile aniversări şi sărbătoriri (poezia „intimistă“ este, la început, înlăturată total); cînd, mai în urmă, istoria este răscolită în toate momentele, memorabile sau obscure, pentru a descoperi noi posibilităţi de dialog şi actualizare.

Însuşi ermetizantul Ion Barbu — care de-altfel scrisese destule versuri (minore) de circumstanţă: „dedicaţii“ — va compune pentru centenarul revoluţiei paşoptiste o poezie ocazională — Bălcescu trăind (1948).

Semnificativ deasemeni este faptul că un poet ca Nichita Stănescu publică în acelaşi timp — 1969 — pe lîngă un volum programatic de încifrare şi anti-poetică — Necuvintele şi un altul de superioară poezie ocazională — Un pămînt numit România.

Însă, neîndoios, cei mai dăruiţi poeziei evenimenţiale azi sînt Ioan Alexandru şi Adrian Păunescu. Primul — şi traducător al odelor lui Pindar — aflat la polul cel mai înalt al poeziei ocazionale, unde imperativul actualităţii remodelează istoria, oficiază în ultimii ani îndeosebi un veritabil cult imnic Patriei, reînviind poematic şi sistematic figuri ilustre şi locuri istorice, oameni simpli şi momente uitate, preocupat să armonizeze trecutul cu prezentul într-o clipă durabilă cît eternitatea. Celălalt, poet cu o vibrantă simţire existenţială în stare să dilate timpul pînă la a transcrie Istoria unei secunde (1971), pare a fi redescoperit vocaţia de tribun a poeziei ocazionale, în timpurile moderne, cu mijloacele tehnicii t.v., reîntorcînd-o în sinteza originară cu muzica şi spectacolul, recîştigînd pentru statutul social al artistului acea angajare consonantă cu actualitatea în stare să creeze poezia exponenţială.

De acum înainte orice istorie a poeziei va trebui să-şi adauge un capitol în plus, dedicat poeziei ocazionale. Oscilînd între sociologie şi poetică, punînd un accent mai grav pe funcţionalitatea socială, chiar dacă uneori prin eludarea esteticului, profesorul Predrag Matvejević impune, prin studiul său, o înţelegere nouă a unui gen de poezie autentică deseori neglijat, alteori depreciat prin

alunecările în zonele laterale ale politicului. Reconsiderarea istorică a raportului dintre poezie și actualitate, analiza aspectelor multiple și complexe ale angajării artistului în societate, oferă posibilitatea unei reevaluări mai adecvate spiritului contemporan a importanței factorului conștient în actul creator, ca și a rolului stimulativ al evenimentului în artă, delimitînd astfel mai clar sferele unor concepte care au putut adesea impieta receptarea fără prejudecăți a unor opere în prea strînsă relație cu momentul.

O poetică a evenimentului ne apare deci cu atît mai necesară azi cînd arta, îndeosebi literatura, sub pavăza ficțiunii, tinde să se substituie științei istoricului retardatar și să-și accentueze calitatea de martor. Iar poezia, ca reflex prompt și de o amplitudine nelimitată al realității, constituie în acest sens domeniul artistic cel mai exemplar și semnificativ.

Oricare i-ar fi viitorul, poezia se naște sub steaua actualității. Evenimentul a fost cîntat din totdeauna de poezie și va continua să inspire opere de artă ori de cîte ori va fi demn nu numai de memoria istoriei, ci și de eterna sensibilitate umană.

MARCEL DUȚĂ

POEZIA OCAZIONALĂ

INTRODUCERE

„Toate poeziile mele sînt poezii ocazionale, inspirate de realitate și avîndu-și rădăcinile în realitate. Nu pun nici un preț pe poeziile plăsmuite".

(GOETHE)

NU ESTE UȘOR SĂ DĂM O DEFINIȚIE SATISfăcătoare a poeziei ocazionale. * De la o epocă la alta, de la o țară la alta, în funcție de tradițiile naționale sau de opinii personale, însăși noțiunea de operă *ocazională* diferă și capătă uneori semnificații contradictorii. Într-adevăr este cazul să ne întrebăm în ce măsură putem avea în vedere un înțeles mai mult sau mai puțin comun al poeziei ocazionale, la care să ne putem referi cu o siguranță cît de cît relativă.

Această denumire acoperă o arie foarte largă, astfel încît adesea devine aproximativă, dacă nu chiar ambiguă. Pe de-o parte, poezia ocazională, în sensul strict al termenului, desemnează cel mai adesea o poezie compusă cu prilejul unui eveniment care se impune prin importanța sau actualitatea sa. Ne gîndim în primul rînd la operele poetice care din toate timpurile au în-

---

* „Poezie ocazională" corespunde termenului francez *poésie de circonstance*. De aceea, cuvîntul *(de) circonstance* (subliniat în textul francez) a fost aproape întotdeauna tradus prin „ocazie", „ocazional". Numai în demonstrațiile în care autorul pleacă de la polisemia acestui cuvînt în limba franceză, am păstrat și în traducere termenul ca atare. (Notele de subsol marcate cu asterisc aparțin traducătoarei.)

soțit diversitatea de ceremonii omenești: sărbătoriri, comemorări, festivități, inaugurări, ritualuri sacre sau profane, nașteri, căsătorii sau înmormîntări, aniversări sau promovări sociale de orice fel, războaie sau victorii etc. Acestea sînt deci laude sau condoleanțe, cîntece de petrecere sau blesteme, elogii sau pamflete, apologii, bocete, jurăminte, rugăciuni, urături și așa mai departe.

Nu rareori, în epoca noastră, este considerată poezie ocazională și poezia numită *angajată*, îndeosebi cea care are un conținut politic mai pronunțat și ia atitudine în dezbaterile cetății sau ale secolului. (Este mai ales cazul criticii franceze: „Poezia ocazională istorică (sau angajată)“ [1] — asimilare ce nu constituie o excepție.) În sfîrșit, orice operă poetică legată mai îndeaproape de un eveniment fie el familial sau intim — cum reiese din citatul din Goethe ales ca motto — poate fi numită *ocazională.*

Însuși cuvîntul *ocazional* se referă atît la un eveniment (aparent izolat) cît și la un concurs de evenimente diferite. Este necesar deci să stabilim caracterul și gradul *ocazionalului.* Cîteva distincții sînt totuși posibile între poezia ocazională, în sens restrîns, și cea a evenimentului, într-o accepție mai largă, între opera compusă pentru o anumită ocazie și cea dedicată unui eveniment istoric.

Există oare vreo legătură între aceste semnificații diferite? Le putem aduce la un numitor comun? Cum putem face diferența între *poezia ocazională* și poezie pur și simplu și în ce împrejurări? În sfîrșit, care este cauza acestui efort din ce în ce mai conștient, evident de-a lungul secolelor, și care tinde să elibereze poezia de ocazia ce-i servește drept cadru sau drept suport (disprețul modern pentru poezia ocazională este destul de semnificativ în această privință)?

---

[1] Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, Paris, 1960, p. 168.

Iată cîte întrebări se pun și întîmpină orice încercare de definiție. Cîntul poetic este la originile sale inseparabil de evenimentele odată cu care a luat ființă. Natura situațiilor *ocazionale* și aprecierea lor rezumă și reflectă elementele esențiale ale unei culturi. Ele sînt intim legate de datinile și obiceiurile unei comunități (tradiții, folclor, succesiunea muncii și a petrecerilor), relevă procesele desfășurării vieții sociale (instituții diferite, religie și credințe, limbaj, ierarhii etc.), redau ideologia și iconografia unei epoci. Trecerea de la o societate la alta determină în mod necesar o mutație și o restilizare adecvate împrejurărilor. O tipologie a *ocazionalului*, înțeles în acest sens, rămîne de făcut.

Poezia a evoluat de-a lungul epocilor reflectînd asupra condiției sale și micșorînd aria ocazionalului (a *evenimentului exterior* în genere), cu scopul de a cîștiga cît mai multă autonomie sau puritate. Conștiința caracterului ocazional al poeziei — destul de tîrzie în tradiția europeană — marchează etapele hotărîtoare ale artei noastre poetice.

Urmărind evoluția raportului între poezie și ocazie, s-ar putea propune o nouă interpretare a istoriei poeziei sau, cel puțin, a istoriei poeticii. Un astfel de proiect, vrînd să circumscrie tematici mai omogene, încearcă să evite anumite procedee tradiționale ale istoriei literare atît de des încărcată cu cataloage prea particulare (descriptive, anecdotice, neproblematice). Demersul filosofiei moderne, reevaluînd conceptele lipsite de legături autentice cu experiența, ar trebui reactualizat, o dată mai mult, la nivelul teoriei și al terminologiei literare. Avem în vedere aici datele esențiale ale experienței poetice.

Raportarea poeticului la semnificațiile diferite ale evenimentului (și la definițiile sale variate) ne permite, între altele, să evităm căile bătute ale interpretării creației din punctul de vedere al sociologiei vulgare, al

istorismului determinist, ca și al psihologiei comune (sau al psihanalizei).

Dincolo de problematica evenimentului se află domeniul imaginarului utopic.

După cîte știm, nici un studiu de ansamblu n-a fost consacrat pînă în prezent poeziei ocazionale. Formele pe care le îmbracă această poezie în diferite epoci, denumirile ei în diferite limbi și literaturi sînt determinate, între altele, de conștiința scopului ocazional și depind, mai ales în epoca modernă, de gradul de conștientizare. În consecință, a trebuit să examinăm subiectul atît pe plan istoric cît și dintr-un punct de vedere mai acuzat teoretic. Anumite metode ale formaliștilor au înlesnit această abordare.

Tema poeziei ocazionale (sau angajate) a stîrnit, imediat după cel de-al doilea război mondial, polemici aprinse, îndeosebi asupra *poeziei Rezistenței* și a statutului ei ocazional. Ele au continuat în diferite culturi pînă în zilele noastre, cu reveniri uneori foarte vii, ca în mai 1968, reînnoind dezbaterea (în genere fără prea mare profit pentru creația propriu-zisă) asupra *angajării* sau a *non-angajării* poeziei în raport cu evenimentul.

De aici necesitatea anchetei întreprinse.

PARTEA ÎNTÎI

CONSIDERAŢII ISTORICE

CONCEPTUL DE POEZIE OCAZIONALĂ ŞI FUNCŢIA EI ÎN CULTURILE VECHI

1) ISTORIA POEZIEI OCAZIONALE ESTE INSEPARABILĂ de cea a ceremoniilor, a limbajelor şi chiar a gesturilor. Ea trebuie să ţină seama de locul pe care-l ocupă diferitele ritualuri în viaţa socială a unei epoci. Funcţia rituală apare îndeosebi în fazele elementare ale poeziei ocazionale. Fenomenul *ritualizării* [1] (observat şi la animalele superioare) apare înaintea creaţiei poetice însăşi şi joacă un rol esenţial în morfologia comportamentală în general. La început, cuvîntul poetic avea probabil rolul de a se împleti, sub forma mitului sau în alt mod, cu ocaziile mimate, dansate, cîntate etc., pentru a le face mai clar înţelesul. Emanciparea poeziei de ritualuri reprezintă, probabil, primul gest al dorinţei sale de existenţă autonomă. (Nu se poate încă vorbi de o conştiinţă de sine.)

Cele mai vechi forme de poezie care ni s-au păstrat se referă totdeauna la diverse categorii de evenimente ocazionale. Sînt mai întîi situaţiile vieţii co-

---

[1] Folosirea termenului „ritualizare" în acest sens se datorează zoologului englez Julian Huxley: cf. lucrarea colectivă elaborată sub conducerea sa, intitulată *Ritualization of behaviour in animal and man (Ritualizarea comportamentului la animal şi la om).*

lective, care sînt legate în general de munci sau de zile, şi exprimă credinţele, bucuriile, superstiţiile comune acelor epoci. Cîntul solitar, a cărui apariţie este probabil tîrzie, va fi, la rîndul său, tributar unor *ocazii* care se referă de data aceasta la viaţa familială şi individuală. Şi-ntr-un caz şi-n altul, chiar din momentul în care se constituie *formele* şi se structurează *genurile* poetice, natura însăşi a ocaziei ocupă un loc hotărîtor.

Subliniind anumite „caractere permanente şi universale" ale poeziei primitive, Roger Caillois pune în lumină astfel geneza genurilor în relaţiile lor cu evenimentele determinante :

„Poezia este legată de toate momentele remarcabile ale vieţii colective sau individuale : epitalamurile pentru căsătorie ; neniile şi trenosurile pentru înmormîntări ; paianii pentru victorie ; ditirambii pentru elogiu ; poemele de preamărire pentru genealogii ; imnurile, psalmii, litaniile pentru adorarea zeilor, pomenirea numelor lor, invocarea puterilor lor. Pentru învăţătură, poezia didactică ; pentru înţelepciune, poezia gnomică ; pentru faptele de vitejie legendare ale strămoşilor, poezia epică ; pentru înflăcărare şi suferinţele inimii, poezia lirică. La care se adaugă oda triumfală, elegia, egloga, satira, epigrama. Şi lista ar putea fi prelungită cu uşurinţă.

Aceste genuri nu sînt, sau mai degrabă nu sînt mai întîi nici numai, forme." [2]

S-ar putea spune că cea mai mare parte din producţia poetică a Antichităţii este astfel, mai mult sau mai puţin, *ocazională*, în accepţia de astăzi a noţiunii : ocazia dictează forma, metrul şi — ca să spunem aşa — funcţia poemului, pînă într-atît încît nu se poate întreprinde nici o istorie a poeziei fără a ţine seama de aceasta.

---

[2] R. Caillois, *Art poétique*, Gallimard, Paris, 1958, p. 131—132.

În societăţile cele mai vechi, în special cele fără istorie, poezia ocazională înlocuieşte deseori istoria. Ea reţine evenimentele, consemnează unicitatea sau semnificaţia lor, le păstrează amintirea sau afabulaţia.

Poezia ocazională, în accepţie primordială, tindea să confere conţinutului său monumentalitate (*Exegi monumentum* este luat adesea în sens concret). Astfel, ea derivă din înţelegerea mai generală a funcţiei sociale a monumentului, din raporturile cu *autoritatea.*

În pofida diversităţii formelor poeziei şi a folosirii lor diferite în civilizaţiile vechi, o comparaţie chiar sumară a acestor literaturi pune în lumină o seamă de trăsături comune.

2) În *Shi-Jing* („*Canonul poeziei*"), celebră culegere de poeme chinezeşti atribuită lui Confucius, conţinînd lucrări care datează din primul mileniu înaintea erei noastre, găsim, alături de poeme propriu-zis rituale sau religioase, un mare număr de „scrieri ocazionale... cărora nu li se mai cunosc evenimentele ce le-au inspirat..., poezii panegirice pe tema legendelor eroice şi genealogice ale dinastiei, pe tema oraţiei de nuntă, a aniversării ridicării la rangul de nobil şi a întemeierii oraşelor feudale [...], despre marile sărbători ale ciclului natural etc." [3]

Situaţiile strict reglementate ale vieţii din vechea Chină ar trebui examinate cu toată rigoarea necesară. Poezia ocazională sub formele ei cele mai variate se afla deci pe atunci la mare cinste. Pentru a scăpa de constrîngerea convenţiilor consacrate şi a-şi pune în valoare originalitatea, poeţii profitau de prestigiul unor forme poetice care se împotriveau să devină un simplu suport al limbajului vorbit. Relaţia între „un cîntec scris şi o formă poetică cîntată", putea da naştere unui joc pe cît de savant, pe atît de eliberator. Este vorba, în realitate, de un procedeu de *dezocazionalizare.*

---

[3] Odile Kaltenmark-Ghéquier, *La littérature chinoise*, Presses Universitaires de France, Paris, 1948, p. 21—22.

În limba chineză, denumirea de poezie ocazională — *Shu Ho Shi* — se bazează pe trei idei conjugate : cea de *urare* (Shu), *de celebrare* (Ho) şi de *poezie* (Shi). Fără să putem data sigur, se constată totuşi că acest termen apare în urma unei lungi tradiţii de producţie poetică *ocazională :* caracterul specific ocazional al poeziei, aici, ca şi în alte părţi, capătă conştiinţă de sine destul de tîrziu. Antologiile vechi consemnează deseori în proză împrejurările exacte în care şi pentru care a fost compusă o anume poezie. (La fel se va întîmpla în Japonia şi în Persia.)

Culegerea de vechi texte hinduse despre poezie, alcătuită de cărturarul Râjasekhara sub titlul *Kâvyamimansa*, este prima lucrare teoretică propriu-zisă în care am găsit o definire prin comparaţie a poeziei ocazionale :

„Există patru feluri de poeţi : poetul care nu vede soarele, stihuitorul, poetul amator şi în fine poetul ocazional. Poetul care nu vede soarele este cel care, trăind în fundul unei peşteri, al unui lăcaş subteran etc., creează într-o stare de absolută concentrare : timpul îi aparţine. Stihuitorul este cel care face versuri dedicîndu-se activităţii poetice, fără a atinge totuşi o concentrare absolută : şi el are timpul la dispoziţie. Poetul amator este cel care face versuri cînd nu este împiedicat de serviciul său la curte sau de orice altă ocupaţie [...]. Ori de cîte ori crede că dispune de timp, îl dedică creaţiei poetice. În sfîrşit, poetul ocazional este cel care compune versuri la anumite evenimente ; pentru el, ocazia însăşi determină timpul.“ [4]

Deoarece „compunerea" operei poetice implică „fie o creaţie a imaginaţiei, fie o operă ocazională“, Râjasekhara adaugă :

---

[4] Râjasekhara, *Kâvyamimansa*, traducere din sanscrită de Louis Renou şi Nadine Stchoupak, Cahiers de la Société Asiatique, Paris, Imprimerie Nationale, 1946, p. 154—155.

„Se spune despre aceasta:

Cel care, creînd o operă ocazională (*arthamatra*), nu-şi înjoseşte inspiraţia, este căpetenia breslei poeţilor, ceilalţi sînt ucenicii lui." [5]

Judecata de valoare este astfel separată de aprecierea morală („care nu-şi înjoseşte inspiraţia"). Concepţia unificatoare ce caracterizează gîndirea tradiţională a Indiei (şi a altor culturi din Orient) asupra relaţiei omului cu lumea determină o atitudine deosebită a poetului faţă de eveniment. Aceasta ne permite să înţelegem şi să definim mai direct relaţia pusă în discuţie.

Poezia ocazională era de asemenea foarte răspîndită în străvechea tradiţie ebraică. Din acelaşi filon cu *Psalmii* se ivesc numeroase cîntări care marchează principalele evenimente ale istoriei evreilor, fără a fi avut la început o destinaţie liturgică. În *Biblie*, textele poetice însoţesc împrejurările povestite mai întîi în proză, sublimîndu-le întreaga semnificaţie, astfel încît părţile cele mai profunde şi mai pline de înţelesuri să fie puse în lumină, precum celebra cîntare a lui Moise despre trecerea miraculoasă a Mării Roşii (Ieşirea, Cap. 15, 1—19), binecuvîntarea lui Iacov şi a lui Esau de către Isaac (Facerea, Cap. 27, 28—29, 37—40), cîntarea de laudă a Deborei (Cartea judecătorilor, Cap. 5, 2—31), apărarea egiptenilor la Carchemiş (Ieremia, Cap. 46, 2—12), tînguirea lui Iezechiel pentru căpeteniile lui Israel (Iezechiel, Cap. 19, 1—14) şi pentru domnitorul Tirului (Iezechiel, Cap. 28, 11—19) sau preacunoscuta cîntare de jale (*gînaâh*) a lui David la moartea lui Saul şi Ionatan (2 Samuel, Cap. 1, 17—27):

Fala ta, Israele,
A fost doborîtă pe înălţimile tale!
Cum au căzut vitejii!
Nu vestiţi în Gat,

[5] *Ibidem*, p. 124—125.

Nu daţi de ştire pe uliţele Ascalonului,
Ca să nu se bucure fiicele filistenilor,
Ca să nu se laude fiicele celor netăiaţi-împrejur !

În acest exemplu, par reunite cea mai mare parte a elementelor care caracterizează poezia ocazională, inclusiv invectiva. Poezia biblică va constitui de-a lungul timpului unul din modelele cele mai elevate ale tuturor literaturilor întemeiate pe tradiţiile creştine.

În vechea poezie ebraică, surprindem un alt fenomen semnificativ (care s-a produs de asemenea în poezia chineză, hindusă, persană, arabă ca şi în altele) : pe măsură ce genurile poetice, impuse de o tradiţie seculară, deveneau tot mai rigide şi constrîngătoare, numai unele forme de poezie ocazională au putut fi folosite mai liber, astfel încît, graţie lor, s-a ivit posibilitatea înlăturării convenţiilor şi îmbogăţirii expresiei poetice. De aceea, poezia ocazională poate fi considerată un gen deosebit.

Să mai notăm în treacăt că tradiţia poetică ebraică nu pare a fi avut termeni speciali pentru poezia ocazională. Denumirea *Shirey Hezdamnut* (literal : poezii ocazionale) este destul de recentă, probabil transmisă prin intermediul literaturii spaniole. (Într-un mod identic, expresia pe care o va adopta în cele din urmă terminologia indiană *Anusthanik Kâvya* pare a calchia termenul englez *occasional verse*.)

Trebuie să tragem concluzia de aci că în vechime poetul, în naivitatea sa, aproape inconştient, se lăsa în voia demersului poetic ? Aceasta este o altă problemă.

3) Poezia greacă şi latină conţinea o producţie *ocazională* foarte bogată. Ca şi în civilizaţiile precedente, poetul era în Grecia sau la Roma, de cele mai multe ori, la discreţia a tot felul de mecena. Aceştia hotărau semnificaţia cîntării sale şi îi cereau s-o adapteze locuinţei patricianului, pieţii publice sau oricărui alt loc unde urma să se producă. Şi asta cu atît mai mult

cu cît poezia, bazată pe cuvînt, are nevoie de ocazii proprii pentru a fi transmisă și înțeleasă.

Destinul poeziei ocazionale este legat de concepția utilitară despre poezie și artă pe care au avut-o grecii și pe care o vor adopta romanii ca și, mai tîrziu, artele poetice europene. Într-adevăr, încă de la primele considerații teoretice lăsate moștenire de filosofia greacă, noțiunea de *frumos* este alăturată celei de *util*. *Kalokagathia* — acest concept pe jumătate moral, pe jumătate estetic a cărui creație este atribuită de obicei lui Socrate și despre care găsim unele indicii deja la Hesiod și nenumărate reluări la Platon — ne propune un *frumos* indisolubil unit cu *binele* și determinat de *util*. Pentru Socrate *frumosul în sine* (*kalon kat'auto*) nu există decît unit cu *khromenon*, cu profitabilul, cu *utilul*: nu poate exista, după el, decît *frumosul dependent* (*Kalon pros ti*).

De aceea, era normal ca poeții să celebreze la diferite ocazii bunătatea și cinstea, curajul eroilor și virtuțile oamenilor de merit. Ideea foarte răspîndită în Antichitate, după care poezia oferea subiectului său odată cu demnitatea și onoarea, și *nemurirea*, era cauza comenzilor.

Cazul lui Pindar pare deosebit de semnificativ în această privință. Toate poemele scrise de el care ne-au parvenit constituie, după Hegel, „poezii ocazionale în sensul cel mai înalt al cuvîntului".[6] Cadrul lor era cel al festivităților din Olimpia, Delfi, Istmul (Corintului) sau din Nemeea, de unde patru cărți corespunzătoare de „ode triumfale" : *Olympianice*, *Pythianice*, *Isthmianice*, *Nemeene* (*Nemeianice*). Formele pe care el le-a cultivat nu sînt mai puțin revelatoare : imnuri, paiane, ditirambi, parthenii, hyporheme, epinicii, sco-

---

[6] Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. D. D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966, vol. I, p. 209.

lii, encomii, threnosuri, enthronisme.* Este evident că aceste categorii erau determinate, în primul rînd, de felul ocaziei pentru care erau compuse poemele.

Să mai remarcăm că poemele pindarice vor deveni un model suprem pentru generațiile viitoare de poeți.

Este cunoscută severitatea cu care Platon i-a alungat pe poeți din cetatea sa, bazîndu-se înainte de toate pe principiul *utilului*. Însuși „divinul Homer" este ostracizat, — „chiar dacă dragostea și prețuirea pe care le port încă de copil s-ar împotrivi să vorbesc"[7], pentru că, după părerea sa, el n-a făcut nimic util: „Care cetate a fost rînduită de el cum trebuie [...], despre care război bine purtat și în care Homer să fi fost conducător sau sfetnic se amintește [...] ce fel și cîte născociri sau creații iscusite în privința meșteșugurilor, ori ce alte isprăvi se pomenesc, din rîndul faptelor acestui om iscusit [...] se spune cumva despre Homer că ar fi fost, în timpul vieții sale, un îndrumător în ce privește educația, pentru niște discipoli...".[8] În afara „imnurilor către zei", Platon nu admitea efectiv în cetatea sa decît un anumit fel de cîntece *ocazionale*, poemele „educative" și „poemele ce slăvesc pe cei buni":[9]

„Dacă s-ar găsi un om atît de iscusit încît să poată lua orice înfățișare și să imite orice, și dacă ar veni în statul nostru cu gîndul să se înfățișeze pe sine și isprăvile sale, ne-am pleca în fața lui ca-n fața unei ființe divine, minunate, cuceritoare, dar i-am spune că în cetatea noastră nu există oameni de soiul acesta și nici nu se cade să fie. Și astfel, după ce-i vom fi răspîndit miresme pe creștet, încununîndu-i tîmplele

---

[7] Platon, *Statul*, Cartea X, 595 b, tr. Constantin Noica, în *Arte poetice, Antichitatea*, Culegere îngrijită de D.M. Pippidi, Univers, București, 1970, p. 121.

[8] Platon, *Statul*, Cartea X, 599 d, 600 a, *op. cit.*, p. 127.

[9] Platon, *Statul*, Cartea X, 607 a, *op. cit.*, p. 136.

* Cf. Pindar, *Ode*, I—III, tr. Ioan Alexandru, Univers, București, 1974—1977.

cu cordele de lînă, îl vom trimite într-o altă cetate, iar noi înșine ne vom folosi, spre binele nostru, de un povestitor mai măsurat și mai puțin cuceritor, ce ar imita înaintea noastră felul de-a vorbi al omului cumsecade, potrivindu-și spusele după tiparele pe care le-am statornicit de la început, atunci cînd am întreprins educarea ostașilor noștri.“ [10]

Aceste exigențe utilitare sînt încă mai acuzat puse în *Legile.* Platon propune aici să se compună „cu prilejul luptelor, cîntece de laudă ca și de dojană, în funcție de purtarea fiecăruia [...] Nimeni nu va avea îndrăzneala, fără ca Păzitorii Legilor să fi crezut de cuviință, a se înfățișa cu ce nu va fi avut pecetea, chiar de-ar fi cîntecul mai plăcut decît imnurile lui Thamyras * sau ale lui Orfeu“. [11]

Trebuie să insistăm aici asupra unei distincții esențiale, conținută în aceste două texte, deseori citate: *valoarea* poeziei, pe care filosoful n-o ignoră, întrucît îl cinstește pe poet, și *funcția* ei în societate, pe care o consideră inoportună. Opțiunea decurgînd de aici va marca evoluția ulterioară a poeticii.

În *Poetica* sa, Aristotel nu se referă la nici un fel de operă *ocazională.* Diferența stabilită între poezie și istorie are o semnificație mai generală. Aristotel recunoaște poetului dreptul deplin de a face din eveniment conținutul creației: „Chiar de i s-ar întîmpla însă, să-și clădească opera pe lucruri petrecute, n-ar fi totuși din această pricină mai puțin poet.“ [12] De pildă, Eschil scriind *Perșii* a doua zi după victoria de la Salamina.

---

[10] Platon, *Statul,* Cartea III, 398 a, 398 b, *op. cit.*, p. 113.

[11] Platon, *Legile,* Cartea VIII, 829, citat după Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, Paris, 1954, vol. II, p. 920.

[12] Aristotel, *Poetica,* IX, 1451 b, tr. D. M. Pippidi, Editura Academiei, București, 1965, p. 65.

* De fapt, Thamyris, aed trac, amintit în *Iliada* (II, 595—600), care se lăuda că va învinge muzele cu cîntecul său, fapt pentru care a fost pedepsit (probabil) cu orbirea.

În fine, să subliniem că există la vechii greci diferite cuvinte pentru a desemna versurile proaste, dar nu există nici o denumire pentru piesele sau poemele *ocazionale*. Atributul *epikairos* (la momentul prielnic, oportun, cf. *epikairia* — ocaziile importante etc.), foarte curent la scriitorii clasici și de care se servește greaca modernă pentru a desemna operele *ocazionale*, nu apare atestat nicăieri pentru definirea operelor poetice.

Poezia latină, tributară în ansamblul ei artei poetice grecești, nu oferă nimic original în materie de poezie ocazională. Regăsim în ea, ca și în poezia greacă, o concepție foarte utilitară despre funcția poetică. Cicero ne-a transmis mărturia cărții *Origines* (*Obîrșiile*) a lui Cato *, după care la Roma, încă din timpurile cele mai vechi, se obișnuia să se celebreze la ospețe prin opere *ocazionale* „slava și destoinicia oamenilor vestiți", și ne informează că cele „Douăsprezece Table" amenințau cu „rigorile legii" pe acei ale căror „cîntece cuprind ocări aduse altuia". [13]

Într-adevăr, patricienii bogați și, mai ales, împărații au avut aproape tot timpul poeți plătiți, pentru a-i proslăvi și a-i imortaliza în cîntecele lor: „*Carmina sola carent fato mortemque repellunt*" ** — constata la rîndul său Seneca. Evenimentele politice ocupă de asemenea un loc de seamă în mărturiile poetice. Astfel, de la Ennius, acest „părinte al poeziei latine" și Luciliu, trecînd prin Catul, Properțiu, Horațiu, Vergiliu, Tibul, pînă la Marțial și Iuvenal — pentru a nu menționa decît numele celebre — poezia ocazională înflorește sub cele mai diferite aspecte.

---

[13] Cicero, *Tusculanae*, IV, 2; aceeași mărturie este reluată în dialogul *Brutus*.

* Cato Cenzorul (234—149 î.e.n.), scriitor latin.

** „Doar cîntecele sînt lipsite de moarte și nesocotesc un sfîrșit al vieții" (lat.).

Horaţiu enunţă, în *Arta poetică*, cunoscutele precepte despre *util* şi *plăcut* în poezie:

Aut prodesse volunt aut delectare poetae
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.[14]

Astfel, un număr însemnat de ode sînt poeme ocazionale propriu-zise: de exemplu, oda care chema poporul roman la serbările solemne dedicate reîntoarcerii lui August învingător în Spania (oda XIV, cartea III), sau cea care adresa împăratului, la plecarea în Galia, urări de întoarcere fericită (oda XIV, cartea IV), sau de asemenea — printre altele — cea care elogia binefacerile lui Cezar (oda XV, cartea V) etc. Pe urmele lui Pindar, Horaţiu va fi la rîndul său un model respectat de generaţiile viitoare de poeţi.

Subtilul Petroniu a surprins exact pericolul care pîndea poezia inspirată de evenimente: „Căci nu trebuie înşirate în versuri faptele petrecute, lucru pe care-l fac cu mult mai bine istoricii, ci spiritul poetului care trebuie să se avînte liber printre întorsăturile întîmplărilor, printre acţiunile zeilor şi prin elaborarea neînchipuit de chinuitoare a expresiilor poetice".[15] Pliniu cel Tînăr şi Quintilian exprimă puncte de vedere similare.

După încercările de eliberare a poeziei de stricta ei dependenţă faţă de ritualuri şi mituri, constatăm un efort de a o elibera şi de *imitaţia* servilă a evenimentelor istorice. Totuşi, poetul va trebui să ţină seama de anumite exigenţe impuse de însăşi arta poetică: retorica nu mai oferă reţete doar artei oratorice, ci

---

[14] *Sau instructivi vor să fie, sau cată să-ncînte poeţii, / Sau totodată să spună ce-i bun şi frumos pentru viaţă* — Horaţiu, *Artă poetică*, vv. 333—334, tr. Ionel Marinescu, în *Arte poetice...*, *op. cit.*, p. 215.

[15] Petroniu, *Satyricon*, CXVIII, tr. Eugen Cizek, E.P.L., Bucureşti, 1967, p. 231.

și poeziei. Cîteva din convențiile astfel stabilite au înlesnit producerea unor serii întregi de lucrări *ocazionale*. „La Statius, găsim apoi poeme ocazionale care urmează îndeaproape rețetele retorice, pentru epitalamuri și elogii funebre, sau pentru descrieri de opere de artă și edificii." [16]

Nici poetica latină nu avea un termen propriu pentru a desemna poezia ocazională. Distincția stabilită de Horațiu și Quintilian între *versificator* și *poeta* se referă în mod evident la autorii mediocri, tot așa cum denumirile mai mult sau mai puțin peiorative ca *versiculi*, *versi faciles*, *nugae* sau uneori *silvae* * (Quintilian) erau folosite pentru a eticheta o producție poetică prea puțin valoroasă.

Tot astfel se vor petrece lucrurile o bună bucată de timp și în Europa: se va compune numai poezie ocazională, sau aproape numai, dar fără conștiința acestui fapt. Ca și bine-cunoscutul personaj al lui Molière... **

4) Natura situațiilor *ocazionale* sau, cel puțin, aspectul lor, s-a schimbat în mod considerabil în societatea feudală. Acestea au trebuit să se adapteze transformărilor profunde intervenite în structura societății și în instituții: mod de producție și ierarhii, religie și biserică, sărbători și ceremonii, condiții de educație, de comunicare și de creație.

„Orice eveniment de viață, orice fapt, era înconjurat de forme definitive și expresive, era înălțat pînă la nivelul unui stil de viață, rigid, neclintit [...] dar și întîmplările mai mărunte: o acțiune, o călătorie, o vizită erau însoțite de o mie de binecuvîntări, cere-

---

[16] E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, tr. Adolf Armbruster, Univers, București, 1970, p. 83.

* Versulețe, versuri ușoare, fleacuri, poeme rudimentare. (lat.) — V. și nota 23.

** Aluzie la domnul Jourdain, personajul principal din *Burghezul gentilom*.

monii, descîntece, datini.“ [17] Iată cît era de răspîndită pe atunci poezia ocazională. Ea domina în chip absolut producţia poetică medievală.

Cu toate acestea, statutul social al poetului nu se deosebea prea mult de cel din antichitate: *jongleurs*, *ménestrels*, *minnesänger*, *cantastorie*, *guslari*, *troubadours*, *trouvères*, — fără îndoială, diferenţa este deseori considerabilă de la o categorie la alta, dar toţi cîntă sau recită în anumite ocazii şi sînt obligaţi cel mai adesea să compună opere ocazionale.

Cît despre poetica Evului Mediu european, ea bate pasul pe loc secole întregi pe urmele Antichităţii, luînd din lucrările sacrosancte ale maeştrilor gîndirii şi poeziei de altădată fără reţinere şi, cel mai adesea, fără prea multă îndemînare. Punctele de vedere teoretice conţinute în unele tratate teoretice — care nu se bazează de cele mai multe ori pe o producţie contemporană curentă — dovedesc, aproape fără excepţie, o uscăciune şi o sărăcie dezolante.

Învăţămîntul şcolar medieval — cele şapte „arte liberale“ (*artes liberales*) deschizînd porţile spre cariera ecleziastică — predă compunerea versurilor în cadrul *trivium*-ului care cuprindea gramatica, retorica şi dialectica. Predarea gramaticii — aşa cum o dovedeşte celebra *Institutio Grammatica* de Priscian *, lucrare care împreună cu *Ars minor* şi *Ars Maior* de Donat ** va servi timp de secole ca manual principal de gramatică — includea şi unele noţiuni de poetică. Deoarece operele poeţilor erau explicate de gramatici, metrica însăşi intrînd în cadrul gramaticii, aceasta din urmă ajunsese să-şi împartă poezia cu retorica, al că-

[17] J. Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, tr. H. R. Radian, Univers, Bucureşti, 1970, p. 7.

* Priscian din Cesarea, gramatic latin de la sfîrşitul secolului al V-lea.

** Aelius Donatus, gramatic latin care a trăit la Roma în secolul al IV-lea.

rei scop, aşa cum am văzut, încă din epoca romană nu mai era doar de a oferi reguli artei oratorice, ci şi reţete poeziei ocazionale.

Nenumăraţi *auctores* care figurau în mod obligatoriu în programa şcolară astfel concepută au constituit adevărate modele care au încurajat cultivarea lucrărilor ocazionale de diferite genuri : Lucan, Vergiliu, Horaţiu, Persius, Statius, cărora li se vor alătura poeţi creştini precum Iuvencus,* Prudentius** şi alţii. Şi de la un secol la altul, lista nu va înceta să se mărească.

Astfel, şcoala situează la loc de cinste poezia ocazională, încît orice om cu puţină ştiinţă de carte să se priceapă într-o oarecare măsură la compunerea versurilor : deci în societatea medievală, a face poezie era nu numai modalitatea de a-şi cîştiga pîinea a bieţilor artişti *rătăcitori*, ci şi o formă de a-ţi arăta cultura şi de a te face remarcat.

Datorită acestei situaţii, să nu ne mirăm constatînd de-a lungul întregului Ev Mediu o veritabilă manie a versificării evenimentelor celor mai diferite : fapte istorice sau politice şi mici mesaje personale, sfaturi moralizatoare şi inscripţii licenţioase, tratate didactice şi blesteme, *epistole* amicale şi jalbe adresate autorităţilor, fără a mai vorbi, fireşte, de laudele aduse suveranilor, sfinţilor sau Fecioarei etc.

Odată cu înnoirile poeziei trubadurilor, încep să fie create genuri proprii împrejurărilor vieţii în societatea feudală. Astfel, în afara unei mari diversităţi de poeme lirice de dragoste (cel mai adesea urmînd convenţii bine stabilite), asistăm la naşterea mai multor

---

* Iuvencus (sec. IV e.n.), poet latin originar din Spania ; a transpus Evanghelia în hexametri latini în jurul anului 330.

** Prudentius (348—410 ?), poet latin originar din Spania, autor a numeroase imnuri şi ode închinate sfinţilor.

feluri de *débat*,* formă de poezie mai strîns legată de evenimentele sociale. Printre genurile avînd un caracter strict ocazional, putem remarca de asemenea cel numit *partiment* şi, după caz, forma de *joc partit* în Provenţa (numită *jeu parti* în nordul Franţei) sau specia foarte apropiată denumită *tenso* ** (*tenson*) şi cea de mare faimă în secolele XII—XIII, purtînd numele de *sirventès* *** (*sirventese* în Italia), destinată în mod deosebit actualităţii politice.

Printre multe alte genuri poetice, să amintim aşa-numitele *chansons de croisade* (cîntece de cruciadă), compuse în scopul propagandei politico-religioase : ele ofereau o formă tipică de poezie ocazională, care va fi folosită mai ales în secolul al III-lea în Franţa şi care va găsi în Rutebeuf unul din reprezentanţii cei mai caracteristici şi, cu siguranţă, cel mai înzestrat. *Il dolce stil nuovo* ****, în Italia, constituia înainte de toate un apel la sinceritate şi la spontaneitate în poezie. A scrie sub impulsul Iubirii, a-ţi exprima sentimentele direct şi firesc, erau cerinţe care, evidente în *Vita Nuova* de Dante, îi determinau pe poeţi să cînte din ce în ce mai mult evenimentele şi împrejurările din viaţa cotidiană şi intimă.

În *De Vulgari Eloquentia*, Dante ne prezintă pe larg opiniile sale despre poezie. După părerea lui, genurile poetice „scurte" (îndeosebi *canzona*) ar trebui

* Compoziţie poetică scrisă sub formă de dialog-dezbatere, pe teme de iubire, morală, cavalerism ; cunoaşte mai multe variante : *partimen* (cultivată de poeţii din şcoala burgheză de la Arras), *joc partit* (la trubaduri) şi *jeu parti* (la truveri).

** *Tensô* (prov.) derivă din latinescul „tentio" — „tentona", specie lirică medievală apărută în Provenţa, este o dispută poetică în jurul unei probleme, de iubire, de morală sau de politică.

*** Specie lirică foarte răspîndită în Evul mediu, cu un pronunţat caracter satiric sau de inspiraţie morală.

**** Dulcele stil nou (it.), şcoală poetică italiană din secolul al XIII-lea.

să cînte „vitejia armelor, văpaia dragostei și voința dreaptă. Numai despre acestea /... / am găsit c-au scris poezii oamenii cu faimă, și anume Bertrando del Bornio despre arme, Arnaldo Daniello despre dragoste, Giraldo di Borneil despre dreptate; Cino da Pistoia despre dragoste..."[18] Rezultă de aici — și mai ales din exemplele date * — că Dante nu găsea nimic condamnabil în poezia ocazională. Dimpotrivă, *Divina Comedie* evocă evenimente politice actuale strict ocazionale. Curtius vede în această operă tocmai „invazia actualității în lumea medievală", accesul nemijlocit al „istoriei contemporane".[19] În acest sens, ea constituie un ilustru model al literaturii pe care o denumim astăzi *angajată.*

Opera lui Petrarca se impune aici atenției noastre nu prin compozițiile sale grandilocvente în latină, ci, bineînțeles, prin scurtele sale poeme *in volgare.* ** Multe dintre ele pot fi considerate opere ocazionale propriu-zise,[20] adesea compuse din te-miri-ce: îl tot întreabă pe doctor cînd Laura se îmbolnăvește; sau îl felicită pe pictor, regretînd totodată că n-a pus în portretul Laurei, odată cu forma, și vocea și spiritul ei; consemnează o aniversare sau relatează o întîlnire, își înseamnă o impresie, o asociație de idei, o speranță — întregul *Canțonier* nu este de fapt decît un protocol

---

[18] *De Vulgari Eloquentia (Despre arta cuvîntului în limba vulgară),* cartea II, cap. II, tr. Petru Creția, în: *Opere minore,* ediția Virgil Cândea, Univers, București, 1971, p. 572.

[19] E. R. Curtius, *op. cit.,* p. 425.

[20] „Sonetele în care Petrarca și Ronsard își cîntă iubirile (constituie) opere ocazionale" (M. Dufrenne, *Le Poétique,* Presses Universitaires de France, Paris, 1963, p. 69).

* Exemplele sînt luate din poezia provensală și din cea italiană. Întrucît Dante italienizează numele poeților provensali citați, dăm și forma exactă a numelui lor: Bertrand de Born, Arnault Daniel, Girault de Borneil.

** În vulgară (it.), adică în limba italiană.

continuu al situaţiilor şi al stărilor sufleteşti prin care trece poetul îndrăgostit.

Folosirea sistematică a ocaziilor de ordin intim şi subiectiv în opera poetică constituie de fapt marea inovaţie a lui Petrarca, anticipînd în acest mod evoluţia ulterioară a poeziei : subiectul poetic se află astfel în raport cu poetul însuşi şi propria sa lume, şi mult mai puţin în raport cu publicul adunat într-o anume împrejurare, cum se întîmpla atît de des înainte. Poetul şi preocupările sale personale trec astfei în centrul atenţiei, *intimul* o ia înaintea *colectivului* : asistăm la o adevărată afirmare a subiectivului şi a individualului. Renaşterea literaturii şi a culturii europene deja înmugurise.

Umaniştii răspîndeau tot mai mult obiceiul de a împodobi cu *versuri ocazionale* manifestările cu caracter mai mult sau mai puţin oficial şi chiar intim : inaugurări, comemorări, înmormîntări, festivităţi universitare, promovări sociale etc. Limba latină le serveşte de minune uneori versificatorilor în aceste împrejurări : ea păstrează vechile tradiţii, regulile poeticii şi retoricii antice.

Relaţia particulară stabilită în Evul Mediu între artizanat şi arta *aplicată* (în sensul larg al termenului) a influenţat puternic, după părerea noastră, soarta poeziei ocazionale. „Am putea risca paradoxul — scrie J. Huizinga — că Evul Mediu nu a cunoscut decît arta aplicată. Semnificaţia subiectului şi destinaţia obiectului aveau întotdeauna întîietate faţă de valoarea pur estetică.“ [21] Poezia ocazională se bazează pe o atare înţelegere a funcţiei artistice. Ea apare aici ca un fel de artă aplicată şi de artizanat cult totodată.

Înainte de a încheia aceste consideraţii despre tradiţiile poetice ale Evului Mediu şi pentru a avea o imagine mai cuprinzătoare a producţiei *ocazionale*, mai este necesar să aruncăm o privire asupra anumitor obi-

---

[21] J. Huizinga, *op. cit.*, p. 397.

ceiuri. În Anglia, încă din secolul al XII-lea, Richard Inimă-de-Leu, moştenind de la mama sa Alienor d'Acvitania gustul poeziei, instaurase la curte titlul oficial de *versificator regis*, funcţie îndeplinită cu succes de Gulielmus Peregrinus. Această funcţie va fi consacrată cu rangul de *poet laureate*, prima menţiune datînd din timpul lui Eduard IV (1442—1483) : poetul cu acest rang era obligat să compună, pentru diferite ceremonii şi cu prilejul evenimentelor importante, poeme ocazionale.

Să mai amintim un fenomen propriu literaturii medievale : poezia — aproape în întregime orală — se refugiază în tot soiul de situaţii şi adunări publice (religioase sau profane) care diferă de la o ţară la alta : procesiuni, bîlciuri, spectacole, carnavaluri, concursuri, întreceri, festivaluri, jocuri, turniruri (*giostre* în Italia).

Compararea poeziei europene cu marile tradiţii ale Asiei şi Africii — chineză, japoneză, persană, neagră, arabă (preislamică sau islamică) şi altele —, pune în lumină numeroase analogii structurale ale raportului dintre poezie şi ocazie. În acelaşi timp constatăm în ce măsură caracterul diferit al *ocaziilor* publice şi intime — şi al operelor ocazionale respective — depinde de tipurile variate de civilizaţie şi cultură.

5) Pe măsură ce cultura *literelor profane* revine la loc de cinste, aristocraţia feudală — sau, cel puţin, anumite pături mai luminate — se erijează în protector al poeţilor şi îşi înnobilează prin poezie petrecerile şi distracţiile cu mult mai mult decît în Evul Mediu. În Italia (şi apoi, treptat, în alte ţări europene), oraşele importante — ca Florenţa, Roma, Neapole, Milano, Padova, Ferrara, Veneţia, Bologna — devin adevărate vetre de cultură, întreţinute de principii locali care-şi asumă cu plăcere rolul de Mecena. Un astfel de mecenat încurajează în primul rînd producerea de opere ocazionale care satisfăceau prin conţinut şi destinaţie exigenţele sale.

Acest context, relativ favorabil poeziei, nu implică însă independența poetului față de bunăvoința și generozitatea protectorilor săi. El cucerește totuși o oarecare libertate demnă de atenție : se dedică din ce în ce mai des — ca și Petrarca sau alți *umaniști* — preocupărilor intime și caută un registru propriu. În acest sens, invenția tiparului va juca un rol foarte important mai ales în măsura în care va favoriza eliberarea continuă a poetului de *ocaziile* de tot soiul care pînă atunci adunau publicul, dîndu-i posibilitatea exprimării.

De altfel, diferențierea între poezia transmisă pe cale orală și poezia scrisă era net simțită deja în Evul Mediu. Odată cu apariția tiparului, publicul se va împărți în două categorii din ce în ce mai îndepărtate : „Acest fapt va însemna — cum observă Georges Mounin — separarea din ce în ce mai deplină între poezia ascultată (chiar dacă nu cîntată) și poezia citită, poezia orală și poezia scrisă. Această distincție concretă este în același timp și una socială, datorită diferențierii din ce în ce mai nete între cei care citesc, știu să citească, învață să citească, pot să cumpere cărți și să se cultive prin lectură individuală și ceilalți. Mijloacele de difuzare, gustul, interesele, totul va contribui din ce în ce mai mult la despărțirea celor două categorii de iubitori ai poeziei. Asistăm astfel la începutul supremației cărții de poezii tipărite asupra folclorului și cîntecului popular, la ruptura celor două culturi : cea a știutorilor de carte, multă vreme a claselor privilegiate și a slujitorilor lor, și cea a neștiutorilor de carte, a claselor populare". [22]

Această ruptură a determinat, se pare, soarta poeziei ocazionale care se bazează în mod fundamental pe transmiterea orală : cartea permite poetului să-și exprime sentimentele cele mai obiective independent de

---

[22] G. Mounin, *Poésie et Société*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, p. 85.

contextul ocazional şi de cerinţele exterioare. Toate acestea vor marca întreaga evoluţie ulterioară a formelor poetice.

Oricum ar fi, poezia ocazională este departe de a se perima. Sînt recitate şi cîntate în mod curent versurile celor mai mari poeţi ai Renaşterii, iar aceştia caută bucuroşi ocaziile şi ceremoniile potrivite pentru a se pune în valoare. Aşa procedează Lorenzo de' Medici, Magnificul, mecena înzestrat cu un gust ieşit din comun, el însuşi poet, care ne-a lăsat, în afara versurilor închinate momentelor mai mult sau mai puţin importante ale dragostei sale pentru frumoasa Simonetta — culegerea *Canti carnascialeschi* (Cîntece de carnaval), scrieri ocazionale în sensul cel mai strict al termenului, menite să celebreze defilarea carelor alegorice la grandioasele carnavaluri florentine. Marele umanist Poliziano, protejatul său, a compus, între altele, celebrele *Stanţe pentru turnir*, poem scris cu prilejul unei *Giostra* * organizată de Magnific în 1475. Contemporanul lor Pulci ** este de asemenea autorul unei remarcabile *Giostra.*

Şi în opera lui Ariosto sau a lui Tasso găsim mai multe fragmente de poezie *ocazională.* Este semnificativ că, în *Ierusalimul eliberat*, relatarea diferitelor fapte de arme este însoţită de elogii spre slava eroilor creştini, fragmente similare anumitor genuri ocazionale cultivate obişnuit în epocă.

În decursul secolului al XVI-lea au existat variate încercări de sistematizare a experienţelor poetice din trecut. După lecţiile pline de strălucire ale unui Marco Girolamo Vida, predate în Franţa pentru Delfin şi adunate în *Poeticorum libri tres*, Scaliger publică (în 1561) tratatul *Poetices libri septem* din care se vor inspira atîtea generaţii. Această operă stufoasă cuprinde

---

* Turnir (it.).

** Luigi Pulci (1432—1484), poet italian celebru prin poemul său *Il Morgante.*

toate cunoştinţele fundamentale asupra poeziei antice, îndeosebi greacă şi latină. Amintind diferitele forme cultivate în antichitate, Scaliger vorbeşte cu respect de *elogii* (*Laus*, *laudatio*, cartea III, capitolul CX), de *imnuri* (*Hymni*, cartea III, capitolul CXII) ca şi de multe alte categorii asemănătoare (*Panegiricon*, *Palinodia*, *Dithyrambi*, *Funebres*, *Epigrammata*, *Silvae*[23]) ... şi sugerează chiar poeţilor din vremea sa să compună astfel de lucrări după exemplul grecilor şi al romanilor (preferinţa sa îndreptîndu-se către aceştia din urmă). Cînd i se iveşte prilejul, acest teoretician face şi el versuri ocazionale.

Analiza lui Erasmus a fost mai pătrunzătoare. *Elogiul nebuniei* acuză fără milă pe gramaticii care „îşi arată peste tot stihurile lor cu totul sarbede şi nesărate", ca şi pe toţi acei „neghiobi" pe care-i vede „lăudîndu-se unii pe alţii, proştii pe proşti, ignoranţii pe ignoranţi, prin scrisori, poeme sau elogii" (*epistolis*, *carminibus*, *encomiis*).[24]

Punctele de vedere relevate în majoritatea poeticilor par totuşi mai apropiate de un Scaliger decît de un Erasmus. Joachim du Bellay, cel mai de seamă teoretician al Pleiadei în Franţa, îl îndeamnă pe poetul începător „să compună astfel de ode încă necunoscute Muzei franceze", „luîndu-şi ca subiect slăvirea zeilor

[23] Ultimele două forme par a fi deseori mai tipic *ocazionale* decît celelalte. Cuvîntul *epigramă* avea iniţial un sens destul de general şi desemna micile strofe (de cîteva versuri) care serveau la diferite ocazii, în timp ce termenul *sylvae* (cf. *hyle*, în greacă) însemna mai întîi „material" (lemnos) de lucrat şi apoi operă insuficient elaborată, făcută pe loc: „Căci, cum ne învaţă Quintilian, cei vechi au numit *sylvas* unele poeme care prea repede-şi pierd căldura, rudimentare şi fără dreaptă măsură, şi care au fost după aceea colecţionate". (*Poetices libri septem — Cele şapte cărţi ale Poeticii.*)

[24] Erasmus, *Elogiul nebuniei*, tr. Şt. Bezdechi, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1959, p. 78, 82.

şi a oamenilor iluştri, relatarea peripeţiilor cotidiene, aplecarea tinerilor către dragoste, libaţii şi înfruptare". El îl mai sfătuieşte pe poet „să se apuce de epigrame glumeţe, nu ca povestitorii cei noi de azi, ci imitîndu-l pe Marţial" sau să compună „elegii mişcătoare după exemplul lui Ovidiu, Tibul sau Properţiu" şi „să condamne cu măsură viciile timpului său"[25] în satiră, urmînd exemplul lui Horaţiu. Deşi Du Bellay respinge cele mai multe din formele lirice cultivate în Evul Mediu (lasă „jocurilor florale de la Toulouse * şi cunoscutului *Puy* din Rouen **... rondeluri, balade, *virelais,* *** cîntece regale, canţone şi alte delicatese de acest gen"), el nu se referă deloc la tradiţia poeziei ocazionale, aşa cum o dovedesc multe din operele sale.[26]

Opera lui Ronsard reflectă un punct de vedere identic : lira acestui „prinţ al poeţilor" (numit şi „poetul prinţilor") a fost mai totdeauna în slujba înalţilor săi protectori, ca şi a necesităţilor momentului. Exemplul poeţilor greci şi romani, atît de preţuiţi de Pleiadă, este deseori amintit pentru a justifica o astfel de atitudine :

---

[25] *Défence et illustration de la langue française,* Nelson, Paris, 1936, cartea a II-a, cap. IV, p. 75 şi urm.

[26] În opera lui Clément Marot, care a cultivat, ca poet de curte, numeroase genuri cu adevărat ocazionale, precum *Etrennes, Cimetières, Complaintes, Epitaphes* etc., Du Bellay distinge — fapt deosebit de semnificativ — „egloga despre naşterea fiului Monseniorului Delfin, după gustul meu una din cele mai bune opere pe care le-a compus vreodată Marot" (*op. cit.,* p. 78).

* Concurs poetic anual fondat în 1323.

** *Puy* (din lat. *podium*), societate literară constituită în Evul Mediu în multe oraşe din Nordul Franţei (printre care şi Rouen), unde sub conducerea unui „prinţ" aveau loc concursuri de poezie lirică sau reprezentaţii dramatice.

*** *Virelais* sau *virelis,* compoziţie în versuri muzicală, asemănătoare rondoului.

Je veux, mon Mécénas, te bastir, à l'exemple
Des Romains et des Grecs, la merveille d'un temple...[27]

Arta poetică a Renaşterii are mai mult tendința de a se sprijini pe moştenirea antichității decît de a se elibera de ea.

Să nu ne mirăm deci că nici o literatură din Europa nu cunoştea la acea dată denumiri ca operă, scriere sau poezie ocazională. Versificatori de tot soiul se străduiesc cît pot mai bine să producă opere cu orice prilej. Rari sînt aceia care găsesc, în ei înşişi, forța de a nu se supune ocazionalului. Printre ei, Agrippa d'Aubigné * se afirmă cu o operă profund angajată în lupta religioasă şi națională : *Les Tragiques.*

6) În secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, în diverse țări ale Europei, se produce o inflație nemaiîntîlnită a poeziei ocazionale de orice fel. În Anglia, *occasional verse* (termenul nu este încă fixat nici dincolo de Canalul Mînecii) va deveni treptat un veritabil gen poetic distinct. Şi pentru că exemplul venea de sus, această practică se răspîndeşte şi este înălțată la loc de cinste : prezența unui *poet laureate* conferă un aspect solemn oricărui eveniment important şi memorabil din viața regatului. Deja din 1630, poetul oficial al curții regale se bucura de o îndemnizație în jur de o sută de lire sterline, la care se adăuga în chip simbolic un butoi cu vin din insulele Canare.

Philip Sidney, cunoscător subtil al scriitorilor antici şi moderni şi care a scris o veritabilă *apărare* a

---

[27] Doresc, o, Mecena, să-ți înalț, după exemplul / Romanilor şi grecilor, minunea unui templu, — *Au Cardinal de Chastillon,* în *Les Hymnes.* Cf. şi titluri cum ar fi : *Hymne du Roy Henry, pour la victoire de Montcontour, Epithalame de Monsieur de Joyeuse, admiral de France, À Phébus, pour guarir le Roy Charles IX* şi aşa mai departe.

* Théodore-Agrippa d'Aubigné (1552—1630), poet, istoric şi erudit de la sfîrşitul Renaşterii franceze.

poeziei (*An Apology for Poetry*), a avut destule motive să-i prevină pe poeţii contemporani care, pentru a se justifica, găseau nimerit să evoce exemplul lui Pindar („*It was the fault of Poet, and not of the Poetry*“ [28] — observă el). John Sheffield * condamnă la rîndul său (*Essay upon Poetry*) vanitatea operelor „care strălucesc o vreme fără să intre vreodată în posteritate“ ; în timp ce un Alexander Pope (în al său *Templu al Faimei* **) îi vestejeşte pe „poeţii mercenari care au promis eternitatea“ clienţilor lor. În felul acesta se dezvoltă o nouă înţelegere a funcţiei poetice.

Atitudinea lui Shakespeare faţă de evenimentele ocazionale merită o atenţie specială. Putem face o împărţire a „Sonetelor“ după natura ocaziilor la care se referă : „1. Dragoste la prima vedere (*True Love at First Sight*) ; 2. Leacuri pentru singurătate (*Remedies for Absence*) ; 3. Îndemn pentru a lăsa urmaşi (*Exhortation to Paternity*) ; 4. În luptă cu timpul (*At War with Time*) ; 5. Aspra concurenţă a rivalilor (*Rivals in Favor*) ; 6. Trădarea Doamnei brune (*The Dark Lady*) ; 7. Chinul unei iubiri neliniştite (*Torments of a Shaken Affection*)“. [29]

Găsim aici încă, legată de tradiţia petrarchizantă, o poezie ocazională intimă sau personală, menită unui scop mai discret şi particular. Fapt semnificativ : scrierile în versuri de tipul imnului, destinate ceremoniilor sau festivităţilor, nu l-au atras în aceeaşi măsură pe marele poet.

În acelaşi sens, este instructiv să aruncăm o privire asupra dramaturgiei lui Shakespeare. Să ne transpu-

---

[28] Era vina poetului, şi nu a Poeziei (engl.) — Philip Sidney, *An Apology for Poetry*, Presses de l'Université de Laval, 1965, p. 65.

[29] După ediţia de sonete ale lui Shakespeare îngrijită de F. Baldensperger, University of California Press, 1943.

* John Sheffield (1648—1721), eseist, poet şi om de stat englez, protector al lui Dryden şi prieten cu Pope.

** Titlul original : *Temple of Fame*.

nem în contextul istoric pentru a examina sumar raportul între evenimentele istoriei contemporane şi unele din tragediile sale. Deşi înfrîngerea Armadei îndepărtase pericolul spaniol, situaţia internă a Angliei rămînea destul de precară. De aceea, dramele cu teme *angajate* — istorice sau naţionale — veneau tocmai la timp pentru a inspira sau întări un patriotism viguros. Cadrul general din primele piese ale lui Shakespeare, bazate pe subiecte din istoria naţională, reflectă astfel, în ultimă instanţă, cerinţele ocazionale ale epocii, încît destule fragmente sînt în genul poemului patriotic *ocazional* :

Pămîntul ăsta sfînt, acest regat,
Şi mamă, Englitera făcătoare
De crai regeşti, slăviţi ca-naltă spiţă
Viteji temuţi, departe peste mare...

O, Anglie, tu pildă-a măreţiei
Cu firav trup dar inimă vitează,
În numele onoarei ce n-ai face
De-ar fi toţi fiii tăi leali şi buni ![30]

Cu toate acestea, în ansamblul operei shakespeariene — şi mai ales în piesele de maturitate — referinţele la contemporaneitate sau la evenimentele istorice se dovedesc neînsemnate şi subordonate imaginaţiei geniale a dramaturgului. Teatrul său ilustrează astfel în mod concret o nouă înţelegere a raportului între eveniment şi opera poetică ; cuvintele lui Francis Bacon, contemporan cu scriitorul, ar putea servi drept comentariu : „Cum acţiunile şi evenimentele, care constituie subiectul istoriei adevărate, nu sînt atît de mărețe şi sublime pe cît le doreşte sufletul omenesc, Poezia trebuie să creeze ea altele mai eroice. Totul trebuie să devină

[30] W. Shakespeare, *Richard II*, act II, sc. I, tr. Mihnea Gheorghiu, în *Opere*, E.L.U., Bucureşti, 1955, vol. II, p. 39 ; *Henric al V-lea*, act. II, prolog, tr. Ion Vinea, Univers, Bucureşti, 1971, p. 26.

mai măreț, mai frumos la glasul ei, și să primească de la ea o existență nouă..." [31]

Ni se dezvăluie aici o viziune poetică de tip nou. Este un pas hotărîtor, care permite o înțelegere mai adîncă a raportului dintre creație și ocazii, dintre poezie și realitate.

În Franța, dimpotrivă, poezia din *secolul Luminilor* pare a fi devenit un soi de amuzament monden sau de exercițiu spiritual. Ea colorează conversația sau discuțiile din saloane, dă savoare nopților prelungite ale *serbărilor galante*, înveninează polemicile din jurnale și pamflete, însoțește intrigile de la curte sau pe cele de dragoste. Ea este cînd emfatică sau amuzantă, cînd elogioasă sau ireverențioasă, folositoare sau gratuită. Respectul pentru maeștri, transmis odată cu moștenirea *marelui secol* precedent și confirmat de *Arta poetică* a lui Boileau, a fost acordat fără discuție de majoritatea poeților din această „epocă fără poezie" : „Pentru ei, problema era — cum constată Paul Hazard — de a reface odele lui Pindar, și *l'Ode sur la prise de Namur* (*Oda despre cucerirea orașului Namur*), al cărei exemplu le-a fost deosebit de nefast. „Am crezut întotdeauna", scrie Jean-Baptiste Rousseau, socotit drept cel mai mare poet liric al epocii, „că una din căile cele mai sigure pentru a ajunge la sublim este imitarea scriitorilor iluștri care au trăit înaintea noastră". Astfel că sublimul lui constă în semne de întrebare, de exclamare, în false elanuri. Începe prin a se mira peste măsură : ce-mi văd ochii ? ce-mi aud urechile ? de ce se deschide cerul ? Deoarece cutare prințesă se mărită, a venit pe lume cutare prinț, a murit cutare rege." [32] S-adăugăm că Lebrun *, rivalul lui

---

[31] Apud : Charpier-Seghers, *Art poétique*, Seghers, Paris, 1956, p. 121.

[32] Paul Hazard, *Criza conștiinței europene*, Univers, București, 1973, p. 347.

* Écouchard-Lebrun (1792—1807), poet francez, autor a numeroase ode și epigrame de mare succes în epocă.

Jean-Baptiste Rousseau, era supranumit Lebrun-Pindar.

Formele folosite cel mai frecvent de această poezie ilustrează perfect gustul ei pentru ocazional : oda, imnul, elegia, egloga, madrigalul, epistola, parodia, improvizația, satira, *boutsrimés*,* epigrama etc. Însă prea puțin ni se impun atenției pentru valoarea poetică propriu-zisă. Din punct de vedere teoretic, este cazul aici să ne întrebăm care era părerea enciclopediștilor despre poezia ocazională. La prima vedere, sîntem puțin decepționați constatînd că *Enciclopedia* nici măcar nu menționează acest termen.** Unele forme înrudite și-au găsit totuși locul în cadrul unui cuvînt *quasi* generic : acela de *poezie fugitivă*. Articolul din *Enciclopedie* (datorat probabil lui Marmontel) o definește în acești termeni :

„Numim *opere fugitive* toate aceste mici scrieri serioase sau ușoare care ies de sub pana și din sertarul unui autor, în diferite ocazii ale vieții, de care publicul se bucură mai întîi în manuscris, care se pierd uneori, ori care sînt adunate în volum fie pentru bani fie de un gust sigur, aducînd cinstea sau rușinea celui ce le-a compus. Nimic nu zugrăvește atît de bine viața și caracterul unui autor ca aceste *opere fugitive :* în ele se revelă omul trist sau vesel, greoi sau sprinten, duios sau sever, înțelept sau ușuratic, rău sau bun, fericit sau nefericit. În ele vedem uneori perindîndu-se toate aceste nuanțe ; atît sînt de diferite ocaziile ce ne inspiră.“ [33]

Poetica franceză a lui Marmontel menționează de asemenea *poezia fugitivă* (această denumire constituie chiar titlul unui capitol din volumul al doilea) : „Sub acest titlu eu înglobez epistola familială, povestirea, epigrama, madrigalul, sonetul, cîntecele etc.“ Autorul

---

[33] *L'Encyclopédie*, la cuvîntul *fugitives*.

* Versuri pe rime date, „jocuri poetice“.

** Este vorba, evident, de cuvîntul fr. *circonstance*.

adaugă că în ciuda caracterului efemer al majorității acestor lucrări, există „totuși opere excelente în acest gen". [34]

În aceeași carte a lui Marmontel (capitolul despre *oda pindarică*) ne întîmpină un punct de vedere foarte semnificativ : în opoziție cu ceea ce am constatat în diferite poetici anterioare, de la Horațiu la Scaliger, de la Boileau la Pope, autorul nu-i mai sfătuiește pe poeți să-l imite pe Pindar. „Este ușor să-l iertăm pe Pindar datorită circumstanțelor ocazionale" — constată el. „Dacă necesitatea de a îmbogăți subiectele seci și mereu aceleași cu episoade interesante și variate ; dacă încorsetarea la care era supus geniul său în aceste poeme comandate ; dacă farmecul datorat abaterilor de la reguli ar fi suficiente pentru a-i face un elogiu, acestea toate nu îndrituiesc totuși pe nimeni să-l imite : iată ceea ce vrea să fie bine înțeles." [35]

Să remarcăm aici, pe lîngă formularea *poezie comandată*, prezența cuvîntului *ocazional* (ca și în articolul citat din *Enciclopedie*). Aceasta ilustrează o conștiință critică destul de înaintată a raportului dintre poezie și ocazie. Reflecția lui Diderot, în eseul său *Despre poezia dramatică*, ne oferă în acest sens o confirmare și mai clară :

„Din ce să se inspire oare un poet, aparținînd unui popor ale cărui moravuri sînt șovăielnice, meschine sau convenționale, unde imitarea riguroasă a conversațiilor, n-ar produce decît o urzeală de expresii false, fără sens și josnice [...] ; unde ceremoniile publice n-au nimic înălțător [...] ; actele solemne nimic adevărat ? El va încerca să le înfrumusețeze ; va alege ocaziile care se potrivesc cel mai bine artei sale ; le va neglija pe celelalte și va îndrăzni să le înlăture pe unele.

---

[34] Marmontel, *Poétique française*, vol. II, p. 539.
[35] *Ibidem*, p, 430—431.

Însă ce finețe de gust trebuie să aibă, pentru a simți cît de mult pot fi înfrumusețate moravurile publice și particulare..." [36] *Ocaziile* și *moravurile publice* nu vor întîrzia să se schimbe, ca și atitudinea poetului față de ele.

7) Fenomene asemănătoare celor analizate pînă aici în Anglia și Franța vom găsi de-a lungul secolelor XVII și XVIII și-n alte literaturi europene. Versuri ocazionale de tot felul proliferează de asemenea în Germania și în Rusia, în Spania și în Suedia, ca și în literaturile diferitelor națiuni ce alcătuiau Imperiul austriac. Ele apar cîteodată ca un veritabil *gen* poetic. Tradiția umanistă și scolastică nu a încetat să se manifeste în acest sens.

Paralel, pe plan teoretic ne întîmpină opinii care se desolidarizează din ce în ce mai mult de acest gen de producție poetică. Din acest punct de vedere, teoria poetică și estetică elaborată în Germania secolului al XVIII-lea se impune atenției noastre în mod deosebit : ea ne permite să înțelegem mai bine evoluția literaturilor europene în ansamblu.

Cartea despre poezia germană (*Buch von der deutschen Poeterey*, 1624) a lui Martin Opitz * oferise deja poeticii germane o precizare scurtă dar stimulatoare, la care se vor referi numeroase poetici ale barocului. Bazîndu-se pe tradiția umanistă, Martin Opitz a delimitat strict poeziile ocazionale și a împrumutat de la Quintilian termenul *Sylvae* pentru a le denumi : *„Wälder"*. El înțelegea prin această denumire diferite specii

[36] Diderot, *Oeuvres complètes*, Assefat, Paris, 1875, vol. VII, p. 372.

* Martin Opitz (1597—1639), poet german renumit. In peregrinările sale s-a oprit un timp ca profesor la gimnaziul din Alba-Iulia, unde a scris poemul *Zlatna oder der Ruhe des Gemüthes* (Zlatna sau despre liniștea sufletului) și studiul arheologic-istoric *Dacia antiqua*, în care afirmă hotărît romanitatea limbii și poporului român.

de opere poetice „sacre şi profane [...] ca poeziile celebrînd naşterea, nunta, care exprimă urări de însănătoşire, de călătorie plăcută sau de întoarcere fericită etc." [37] Termenul *Gelegenheitsgedicht*, care se va bucura de o largă circulaţie în secolul al XVIII-lea, nu pare să-i fi fost cunoscut.

Nenumărate poetici scrise în Germania după Opitz (S. von Birken, D. G. Morhof, C. F. Hunold * etc.) dădeau reţete de compunere a versurilor în orice ocazie (regăsim aici o dată în plus urmele retoricii antice). O bogată producţie poetică de acest soi [38] devine astfel ţinta preferată a satirei care-şi bătea joc atît de versificatorii zeloşi (îndeosebi de poeţii linguşitori — *Lobdichter*) cît şi de prostia celor care comandă versuri pentru cele mai neînsemnate motive.

Acestor fapte ţinînd în primul rînd de statutul poetului şi de *moravurile publice*, li se adaugă cîţiva factori care se referă mai îndeaproape la natura poeziei. Exuberanţa bine cunoscută a barocului ca şi faimoasa „excentricitate" a unei epoci care, după Copernic, a cunoscut răsturnarea geocentrismului ptolemeic, găseau căile cele mai variate pentru a dejuca convenţiile prea rigide. Aceste condiţii au permis poeziei să elimine din substanţa sa *ocazionalul*. Operele poetice care rămîneau tributare exigenţelor ocazionale (şi îndeosebi anumitor *forme* speciale) au pierdut respectul de care se bucuraseră înainte. Poezia ocazională în sensul restrîns al termenului era astfel din ce în ce mai discreditată. Observaţia lui Lessing asupra epitalamurilor compuse

---

[37] Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, ediţie critică de C. W. Berghoeffer, 1888, p. 122.

[38] Karl Enders, *Deutsche Gelegenheitsgedicht bis zu Goethe* (G.R.M., 1, 1929, p. 292—307).

* Siegmund von Birken (1626—1681), poet şi teoretician german; Daniel Georg Morhof (1639—1691), poet şi istoric literar german; Christian Friedrich Hunold (1681—1721), scriitor şi teoretician german.

de Nicolai* este semnificativă în această privință: „Cred că aceste două poeme sînt cît se poate de bune [...], dar trebuie să-i spunem domnului Nicolai că a scris deja destule poezii ocazionale și că e timpul să se gîndească puțin și la alte poezii, majore". [39]

Noua situație a poeziei ocazionale este deosebit de bine lămurită de Goethe, atît prin operele sale poetice cît și prin reflecțiile sale asupra poeziei. Povestindu-și anii de tinerețe în *Poezie și Adevăr*, marele poet constată, cu regret, că „poezia ocazională, cel dintîi și cel mai autentic dintre genurile poetice" (*das Gelegenheitsgedicht, die erste und echteste aller Dichtarten*) a pierdut deja orice stimă, încît „națiunea noastră nu a putut ajunge nici acum la înțelegerea înaltei valori a acestui gen". [40]

Odată cu Goethe problema teoretică a poeziei ocazionale este pusă în chip hotărîtor, așa cum o demonstrează scrierile sale, corespondența și conversațiile, în care autorul lui *Faust* nu obosește să apere demnitatea acestui gen de poezie. El îi scrie lui Zelter astfel : „Sper că toată lumea va învăța cu timpul să prețuiască poezia ocazională pe care ignoranții, închipuindu-și că poate exista o poezie independentă, nu încetează de a o dezaproba sau discredita". [41] În *Convorbiri cu Goethe*, Eckermann ne-a transmis și mai exact părerea lui Goethe asupra acestei probleme :

„Lumea e atît de mare și de bogată, iar viața atît de felurită, încît prilejuri pentru poezii n-au să lipsească niciodată. Trebuie toate să fie însă poezii ocazionale, cu alte cuvinte realitatea să dea și prilejul și

[39] Lessing, *Sämmtliche Schriften*, Lachmann, Berlin, 1838—1840, vol. XII, p. 104.

[40] J.W. Goethe, *Poezie și adevăr* (X), tr. Tudor Vianu, E.P.L., București, 1967, vol. II, p. 211.

[41] *Scrisoare către Zelter*, în *Vollständige Ausgabe*, Stuttgart, 1827, vol. III, p. 202.

* Christoph Friedrich Nicolai (1733—1811), scriitor și editor german.

motivul. Un caz oarecare nu capătă un caracter general şi poetic decît atunci cînd e prelucrat de un *poet*. Toate poeziile mele sînt poezii ocazionale, inspirate de realitate şi avîndu-şi rădăcinile în realitate. Nu pun nici un preţ pe poeziile plăsmuite." [42]

Această semnificaţie dată de Goethe poeziei ocazionale ar putea fi practic extinsă asupra întregii poezii căreia „realitateta" îi „dă şi prilejul şi motivul". Autorul *Divanului* nu înţelegea deloc în acest fel să supună creaţia poetică jugului cerinţelor ocazionale : acestea nu trebuie să constituie, după el, decît „motivele, detaliile ce urmează a fi redate, sîmburele propriu-zis ; dar ca să facă din aceste elemente un tot viu şi frumos e treaba poetului" [43]. De aceea, el consideră că angajarea politică dăunează poeziei dacă poetul devine dependent de poziţia adoptată sau dacă adevărata sa libertate este ameninţată : „De îndată ce un poet vrea să se afirme pe tărîm politic trebuie să se dăruiască unui partid. Şi din clipa în care a făcut asta e pierdut ca poet. Trebuie să zică rămas bun spiritului său independent şi privirii sale nepărtinitoare, trăgîndu-şi peste urechi tichia mărginirii şi a minţii oarbe". [44]

Marea autoritate a lui Goethe i-a obligat atît pe contemporani cît şi pe urmaşi să ia în consideraţie o accepţie mult mai largă a poeziei ocazionale.

---

[42] J.P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani ai vieţii sale*, 18 sept. 1823, tr. Lazăr Iliescu, E.L.U., Bucureşti, 1965, p. 57.

[43] *Ibidem*, p. 58. Goethe îi mărturisea de asemenea lui Eckermann, vorbind despre regele Bavariei : „Da, *Elegiile* (romane) îi plac foarte mult ; nu-mi dădea deloc pace să-i spun neapărat ce întîmplare stătea la temelia lor şi conferea poeziei atîta graţie, ca şi cum ar fi fost vorba chiar de ceva adevărat. Oamenii nu sesizează însă decît arar că poetul, de cele mai multe ori, ştie să scoată ceva bun şi dintr-o împrejurare cu totul neînsemnată" (*Ibid.*, p. 338).

[44] *Ibidem*, p. 483.

Pentru a pătrunde întreaga însemnătate a atitudinii lui Goethe, pe care am expus-o mai sus, este necesar să ne transpunem încă o dată în contextul istoric: în aceste cuvinte, bătrînul maestru viza mişcarea romantică angajată deja pe nişte căi ce nu-i erau deloc pe plac.[45] Cu mult înainte ca Eckermann să fi avut prilejul de a consemna convorbirile, problema poeziei ocazionale fusese pusă cu insistenţă, concomitent cu unele probleme esenţiale ale poeticii. Aceasta se vede mai ales la Schiller, care a înţeles mai bine ca oricare altul efervescenţa iscată în literatura germană din epoca sa. Încă din textele anterioare studiului *Despre poezia naivă şi sentimentală* (*Über Naïve und sentimentalische Dichtung*), Schiller se opunea oricărei poezii care se mulţumeşte să redea emoţiile imediate ale autorului prilejuite de un fapt sau de un eveniment întîmplat, dacă nu se înalţă prin conţinutul ei profund către *Idee.* Astfel el critica poezia lui Bürger * (în 1791) reproşîndu-i că relevă o viziune prea empirică a realităţii şi că zugrăveşte moravurile vieţii cotidiene. Printre numeroasele lucrări *ocazionale* din opera acestui autor, Schiller găseşte „abia un singur poem ocazional valoros, căruia îi poate ierta originea şi destinaţia".[46]

Aceste păreri sînt expuse cu rigoare în *Poezia naivă şi sentimentală*, operă de o importanţă capitală pentru poetica modernă. După Schiller, poetul *naiv* — strîns legat de natură şi exprimînd o umanitate armonioasă — reprezenta „o totalitate autonomă" şi se înfăţişa ca o „unitate inseparabilă"; cu toate că întruchipa „în viaţa concretă umanitatea în toată plenitudinea", acest tip de poet se expunea incontinuu pericolului subordonării faţă de evenimentele exterioare: el risca astfel,

---

[45] „Eu numesc *clasic* tot ce e sănătos şi *romantic* ceea ce e bolnav" (*Ibidem*, p. 320).

[46] Fr. Schiller, *Sämmtliche Werke*, Stuttgart, 1840, vol. VI, p. 327.

* Gottfried August Bürger (1747—1794), poet german, creator al baladei culte în stil popular.

după Schiller, să nu atingă *Idealul* „acordînd în detrimentul necesității interioare un loc prea însemnat necesității exterioare sau necesității ocazionale a momentului".[47] Geniul *sentimental* — poetul romantic (sau modern) născut în ziua cînd armonia primordială între om și natură a fost tulburată — este dimpotrivă mai expus pericolului de „a se pierde în domeniul fanteziei".

8) Ideile lui Schiller se vor bucura de o răspîndire neașteptată, pînă într-atît încît le vom regăsi urmele la o seamă de teoreticieni din secolul al XIX-lea, atît în Germania cît și aiurea.

Renunțarea treptată la *formele* cultivate de clasicism ne permite să surprindem — cu obiectivitatea necesară — relațiile existente la acest gen de opere între poezie și ocaziile corespunzătoare. Să analizăm, în acest sens, poziția unuia din cei mai mari poeți romantici: Novalis. Unul din *Fragmentele* sale se opune aproape textual considerațiilor lui Goethe citate mai înainte:

„Lumea înconjurătoare, evenimentele zilnice, împrejurările zilnice, obiceiurile izvorîte din felul nostru de viață, totul produce asupra noastră o influență continuă, deci imperceptibilă, dar de o importanță extremă. Oricît de folositor ar fi pentru noi, contemporani ai unei epoci determinate, acest ciclu cotidian ne împiedică totuși să atingem o treaptă mai înaltă a naturii noastre.

În condiții ca ale noastre, profeți, magi-poeți nu se mai nasc."[48]

Astfel ne îndepărtăm sensibil de preceptele poeticilor anterioare. Dorința cea mai pură a poetului romantic este să-și apere cîntecul de orice contact direct sau relativ cu ocazionalul, *absolutizîndu-l.*

---

[47] Cf. *Poésie naive et sentimentale*, Aubier, Paris, 1947, p. 230 și 249 (v. și *Introducerea* de R. Leroux).

[48] Novalis, *Fragments*, tr. Jean-Claude Schneider, „Mercure de France", iulie-august 1964, nr. 7—9, p. 564.

Asistînd la începuturile mişcării romantice, Hegel a surprins semnificaţia transformărilor profunde petrecute în poezia germană. Astfel, despre problema poeziei ocazionale care, aşa cum am remarcat deja, se punea cu insistenţă, acest filosof vorbeşte în două locuri în *Estetica* sa. În partea I el abordează problema *„poeziei aşa-zise ocazionale"* într-un mod destul de general, raportînd-o la *„situaţie"* :

„O situaţie determinată poate fi tratată ca un prilej pur exterior, mai determinat sau mai nedeterminat, care nu face decît să dea ocazie pentru alte exteriorizări ce sînt în legătură mai strînsă ori mai puţin strînsă cu el. Numeroase poezii lirice, de exemplu, conţin o astfel de situaţie ocazională. O dispoziţie sufletească particulară, un sentiment, este o situaţie care poate fi cunoscută şi sesizată poetic, şi care, şi în legătură cu împrejurări exterioare, serbări, victorii etc., incită la cutare sau cutare exprimare plastică, mai cuprinzătoare sau mai limitată, a unor sentimente şi reprezentări. În sensul cel mai înalt al cuvîntului, astfel de poezii ocazionale sînt, de exemplu, odele lui Pindar. Şi Goethe a luat ca subiect numeroase situaţii lirice de acest fel, într-un sens mai larg chiar şi *Werther* ar putea fi numit poezie de ocazie." [49]

Revenind în cea de-a treia parte a *Esteticii* asupra aceleiaşi probleme, Hegel reafirmă : „Într-un înţeles mai larg al cuvîntului (ce denumeşte aşa-zisele poezii ocazionale), celor mai multe opere poetice le-am putea da acest nume, dar în sens mai strict şi propriu trebuie să limităm aplicarea acestui nume la creaţiile ce-şi datorează originea unui eveniment ce ţine de prezent fiind dedicate explicit preamăririi, comemorării, înfrumuseţării etc. acestora". [50]

Într-un sens mai larg, într-un înţeles mai larg, în sensul cel mai înalt, toate aceste ezitări arată cît de

---

[49] Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. D.D. Roşca, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, vol. I, p. 209.

[50] *Ibidem*, vol. II, p. 394.

ambiguă și de insuficientă îi părea lui Hegel însăși noțiunea de poezie ocazională. Acest fel de producție poetică nu este respins ca atare: el mărturisește că „în parte, mai cu seamă în domeniul liricii, cele mai vestite opere aparțin acestei categorii“.[51] Se poate spune chiar că, în ciuda anumitor prejudecăți ale teoriei sale, care tindea să atragă demersul poetic spre abstracție *conceptuală*, filosoful german a pus problema poeziei ocazionale și a ridicat-o în planul estetic propriu-zis.

Înaintea teoriei sale, poezia germană însăși cîștigase o poziție însemnată în literatura europeană. Un spirit atît de avizat ca Benjamin Constant, îndeosebi în privința culturii germanice, este pe deplin conștient de acest lucru și constată, în *Jurnalul său intim*, la începutul secolului trecut: „Am tradus cîteva poezii fugitive de Goethe (să se observe extinderea termenului *poezie fugitivă*, echivalînd aici cu *Gelegenheitsgedicht* — N.A.) [...] Poezia franceză a avut totdeauna un alt țel decît frumusețea poetică. Ea a urmărit morala, utilitatea, experiența, subtilitatea sau persiflarea, într-un cuvînt numai reflecția. În consecință, poezia franceză nu a existat niciodată decît ca mijloc de transmitere. Nu găsim acel vag, acea rătăcire în senzațiile inconștiente [...], în sfîrșit ceea ce constituie specificul poeziei germane și ceea ce, de cînd o cunosc, mi se pare a fi caracterul esențial al adevăratei poezii.“ [52]

Acest comentariu lucid poate fi dezvoltat cu folos. Istoria a modificat substanțial ocaziile publice. Natura și noțiunea de *eveniment* se transformă încontinuu. Se anunță o nouă epocă. Poezia o urmează. În curînd vom asista la apariția unor noi forme de poezie ocazională.

---

[51] *Ibidem*, vol. II, p. 394—395.

[52] Benjamin Constant, *Journaux intimes*, „24 floreal (14 mai) 1804“, Gallimard, Paris, 1952, p. 88.

POEZIA OCAZIONALĂ ÎN LITERATURILE NAȚIONALE EUROPENE

1)TREZIREA ȘI CONSTITUIREA NAȚIUNILOR, după Revoluția franceză, au fost pline de consecințe pentru Europa. Culturii cu vocație universală (a Renașterii) sau cosmopolită (a iluminismului) îi iau locul *culturile naționale.* Visul unei umanități înfrățite al unui Goethe — ideea unei „literaturi universale“ — este destrămat de necesitățile naționale și adesea naționaliste. (Cuvîntul nu avea încă nimic peiorativ.)

Cultura devine astfel o tribună sacră de la înălțimea căreia sînt afirmate identitatea și particularitățile naționale. Popoarele neunificate încă statal sau cele oprimate vor transforma *culturile lor naționale* într-o armă de luptă pentru unitate și împotriva asupririi. Este cazul provinciilor germane divizate, Italiei de sub dominația austriacă, Greciei și României, Albaniei și Finlandei și al celor mai multe dintre națiunile slave supuse jugului vecinilor lor mai puternici : polonezii, cehii, ucrainienii, slovacii, slovenii, sîrbii, croații, muntenegrenii, macedonienii, bulgarii etc.

În această luptă sînt făurite și se răspîndesc diferite forme de poezie ocazională. De-a lungul secolului, mulți barzi își vor face auzită vocea patetică : Mickie-

wicz, Njegoš, Şevcenko, Prešeren, Runeberg, Botev, Eminescu alături de atîţia alţii.

Mai toate mişcările naţionale cultivă o poezie *patriotică*, axată pe eveniment, nutrită de actualitate. Pentru a-şi îndeplini cît mai bine datoria faţă de popor, poezia îşi asumă în acelaşi timp o funcţie *educativă* (derivînd adesea din variantele *Aufklärung*-ului, adaptate în cursul secolului al XIX-lea în diferite ţări europene). Conflictele de clasă au dat naştere concomitent unui cîntec mai accentuat *social*, revendicativ sau revoluţionar.

Aceste trei tendinţe — *patriotică*, *educativă* şi *socială* — generează la rîndul lor o poezie ocazională sau angajată (*avant la lettre*). Aceasta s-a opus, şi nu rareori, individualismului romantic sau i-a canalizat primele lui orientări.

Noţiunea herderiană de „spirit popular" (*Volksgeist*), atît de scumpă primilor romantici, s-a transformat cu timpul în cea de spirit (sau *suflet*) naţional, căpătînd din ce în ce mai mult un sens ideologic. Pe măsură ce naţiunea tinde să se identifice cu Statul, *cultura naţională* riscă să devină mai mult sau mai puţin oficială. Statul-naţiune instituţionalizează cultura sub cele mai variate aspecte. El are nevoie de ocazii corespunzătoare necesităţilor sale.

Dintre numeroasele exemple poetice ce ni se oferă aici atenţiei, atît pozitive cît şi negative, să reţinem reacţia deosebit de semnificativă a lui Heinrich Heine. Acest poet de tranziţie, cum îi plăcea lui însuşi să se prezinte, situat între „vechea şcoală poetică germană" şi „poezia lirică modernă" [1], a fost la începutul carierei sale apropiat de *Junges Deutschland.* * Mişcarea lite-

---

[1] Heine, *Geständnisse (Confesiuni)*, în *Gesammelte Werke*, Berlin, 1956, vol. I, p. 542.

* Gruparea literară „Germania tînără", întemeiată în 1834, reunea cîţiva scriitori animaţi de idei sociale progresiste : Karl Gutzkov, Hermann Laube, Ludolf Wienbarg şi Theodor Mundt.

rară cu acest nume a creat denumirea şi a oferit modelul unei „literaturi cu tendinţă": *Tendenzliteratur, Tendenzlosigkeit* *, *Tendenz* etc. Termenii, ca şi fenomenul pe care îl desemnau, aveau să cunoască destinul unei largi răspîndiri, atît în mediile naţionale cît şi în sînul stîngii revoluţionare. Heine a ripostat prompt, opunîndu-se acestui soi plat de poezie politică şi tendenţioasă (*Tendenzdichtung, Politische Dichtung*). Astfel, poezia sa polemică intitulată *Tendenz* condamnă pe versificatorii patriotico-politici de oriunde:

Blase, schmettre, donnre, täglich,
Bis der letze Dränger flieht,
Singe nur in dieser Richtung,
Aber halte diese Dichtung
Nur so algemein als möglich. [3]

Unele din formulările „ultimului poet german de renume european" (după celebra formulă a lui Nietzsche) nu i-au ocolit nici chiar pe *poeţii proletari*, un Herwegh sau un Freiligrath ** care se bucurau de o primire entuziastă în mediile progresiste ale intelectualităţii germane.

Era deschis astfel procesul poeziei ocazionale patriotice şi politice. El va fi cu deosebire lung şi dificil.

2) Alungată din saloanele aristocratice şi de la ceremoniile nobiliare (mai întîi în Franţa, apoi, în secolul al XIX-lea, şi în alte ţări), poezia ocazională va trebui să caute alte căi pentru a supravieţui.

---

[3] Zilnic spulberă şi tună / Vină-al răilor comînd / Astfel stihuirea-ţi fie! / Dar s-o faci cu măiestrie: / Nici s-ascundă — nici să spună" — Heine, *Tendinţa*, tr. Elena Davidescu, în *Versuri*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1956, p. 238. Acest poem figurează în ciclul *Zeitgedichte (Versurile timpului)*, al cărui titlu este destul de semnificativ în sine.

* Absenţa tendinţei (germ.).

** Georg Herwegh (1817—1875) şi Ferdinand Freiligrath (1810—1876), poeţi germani revoluţionari, prieteni cu Marx.

Odată cu dispariția societății feudale, poetul se eliberează de anumite obligații apologetice datorate principilor. Stăpînii noii societăți — partidele, guvernul, Statul — sînt mult mai puțin preocupați decît predecesorii lor de gloria sau plăcerea oferite de artiști. Îi interesează mai mult să fie susținuți. Vechiului mecenat i se substituie *comanda*, mai conformă principiului dominant al cererii și ofertei.

O dezvoltare foarte accelerată a tiparului determină în chip fundamental relațiile între autor și public. Poetul își cunoaște din ce în ce mai puțin cititorul, căruia i se adresează prin dublul intermediar al editorului și al cărții. Ocaziile vieții publice sau particulare, care constituiau de obicei cadrul esențial de legătură între autor și consumatorul de poezie, își pierd astfel rolul de odinioară. Ele au ca scop rezultate practice și concrete. În acest sens judecata cinică exprimată de personajul balzacian ne clarifică întru totul: „Nu există principii, există numai evenimente; nu există legi, există numai împrejurări: omul superior merge laolaltă cu evenimentele și împrejurările [...]" [3]

Poezia este confruntată cu evenimente al căror impact a răscolit epoca. În curînd își vor da seama cu toții de anume particularități ale poeziei ocazionale. Termenul însuși va fi prompt consacrat printr-o largă întrebuințare.

Este necesar să examinăm aici cîteva aspecte ale terminologiei noastre. Judecînd după dicționare, denumirea de poezie sau poem *ocazional* nu pare să fi fost folosită la începutul secolului. Este adevărat că găsim la Chateaubriand (în 1799), mențiunea „lucrare ocazională" (astfel își prezintă el *Le Génie du christia-*

---

[3] Balzac, *Moș Goriot*, tr. Cezar Petrescu, Minerva, București, 1972, p. 142. „Ocazia e totul", repetă Balzac în *Pensées, sujets, fragments* (ed. Jacques Crépet, p. 26).

nisme[4]). Benjamin Constant folosește de asemenea expresia „carte ocazională". [5] Dar nici unul nici altul nu aplică acest termen poeziei.

Va trebui să așteptăm cea de-a șasea ediție a dicționarului Academiei (în 1835) pentru a putea citi o definiție scurtă și incompletă ca aceasta : „operă, lucrare ocazională — piesă de teatru, compusă la o ocazie, scriere inspirată de o anumită ocazie". Edițiile anterioare ale aceluiași dicționar — cele din anul VII al Republicii, din 1811, 1814, 1822 sau din 1825 — nu menționează decît „legi" sau „instrucțiuni ocazionale". Tot așa în celelalte dicționare : Wailly (1809), Laveaux (1828), Landais (1834), Noël și Chapsal (ed. a 2-a, 1839). În 1836 și 1839 dicționarul Landais dă următoarea definiție : „scriere, carte ocazională, pe gustul vremii, inspirată de evenimentele momentului". În acest sens, Bescherelle face în *Enciclopedia catolică* unele observații destul de pătrunzătoare despre lucrările ocazionale cu caracter politic : „scriere, lucrare ocazională : lucrare inspirată de o ocazie, de pasiune, lingușire, măgulire și răutate. Scrierile ocazionale, cu un succes adesea efemer, au provocat de cele mai multe ori regrete autorilor, cînd eroii slăviți au căzut, cînd oamenii ridiculizați în epigrame au devenit puternici sau cînd împrejurările, atît de schimbătoare în revoluție, au reorientat opinia publică".

Înainte de toate s-ar putea crede că existența unor termeni ca *Gelegenheitsgedicht* în germană a determinat apariția unor echivalențe în franceză prin intermediul traducerii; dar, așa cum am văzut, *piesă* (de teatru), lucrare sau *scriere ocazională* au fost folosite în Franța cu mult înaintea termenului *poezie ocazio-*

---

[4] Expresia este folosită de Chateaubriand în două rînduri. Cf. scrisorile din 5 aprilie și 6 mai 1799, publicate în „La Revue bleue", 1 iunie 1929.

[5] *Le Grand Dictionnaire Universel du XIX^e^ siècle*, la cuvîntul *circonstance*.

nală. Dat fiind faptul că dicţionarele consemnează mai întîi legi (sau uneori *măsuri* sau *instrucţiuni*) *ocazionale*, putem presupune că evenimentele Revoluţiei şi războaiele lui Napoleon au consacrat atributul *ocazional* şi au înlesnit extinderea lui prin analogie la piese de teatru sau la alte nenumărate scrieri care ilustrau evenimentele istorice sau militare ale epocii.

Denumirea de *poezie fugitivă* devine desuetă chiar în primele decade ale secolului. Ciudat este că limba engleză împrumută un alt termen francez — *vers de société* — care, fără să fi fost vreodată generalizat în Franţa, se păstrează temeinic dincolo de Canalul Mînecii în forma sa iniţială. Această formulare este consacrată în Anglia la începutul secolului al XIX-lea (cf. *Encyclopedia Britannica*), după mai bine de o sută de ani de practică a acestui gen de poezie ocazională (*Poems of Several Occasions* de M. Prior * reprezintă un prototip). Cealaltă denumire în engleză —*occasional verse* — corespunde lui *Gelegenheitsgedicht* sau termenului *poésie de circonstance.* S-ar părea că epitetul *occasional* a fost aplicat poeziei mai tîrziu decît celorlalte lucrări de acelaşi tip : lexicografia britanică indică mai întîi apariţia (încă din secolul al XVII-lea) a expresiilor *occasional sermons* sau *occasional speches* ** [6]

Limba italiană adoptă la rîndul ei, nu după o oarecare ezitare, un termen absolut analog : *poesia d'occasione.* Este poate un calc după *Gelegenheitsgedicht*, un ecou al citirii lui Goethe, cum ne face să credem exemplul următor : în timpul călătoriei sale în Germania, tînărul Alessandro Poerio, *** pregătindu-se să-i

---

[6] *The Oxford English Dictionary* îi atribuie lui John Dryden una din primele menţiuni : *„occasional sermons"* (1687).

* Matthew Prior (1664—1721), diplomat şi poet englez.

** Predici ocazionale sau discursuri ocazionale (engl.).

*** Alessandro Poerio (1802—1848), poet şi revoluţionar italian.

facă o vizită lui Goethe, consemnează într-una din scrisorile sale (datată septembrie 1825) admirația pe care o simte citind „le Poesie fuggitive“ compuse de veneratul maestru; după mai mult de un deceniu (la 9 februarie 1838), același autor îl va felicita pe Niccolò Tommaseo pentru o lucrare a sa, „remarcînd că poeziile ocazionale (*le poesie occasionali*) pot răsări pe căi bătute și împodobi un eveniment obișnuit cu splendide imagini“ etc.[7]

Această instabilitate terminologică (mai ales folosirea alternată a termenilor *poesie d'occasione* și *poesie fuggitive*[8]) persistă pînă în a doua jumătate a secolului.

În Rusia, după un clasicism cam convențional care — de la Lomonosov la Derjavin — cultivase diferite forme ocazionale, are loc o adevărată cotitură în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Nikolai Ostolopov* a avut ideea ieșită din comun pentru acea epocă de a întocmi un *Dicționar al poeziei vechi și noi.* Între altele, el descrie aici diferitele forme ale poeziei ocazionale fără să stabilească încă pentru ele o denumire comună. Intuiția sa anticipează deja denumirea rusă *stihi na sluciai* (versuri ocazionale): teoreticianul no-

---

[7] Aceste două informații, pe care le datorăm amabilității lui Edoardo Sanguineti, figurează în scrisorile lui Poerio reunite de B. Croce sub titlul *Il viaggio in Germania* (editat la Florența, în 1917, p. 43 și 184).

[8] Criticul napolitan Vittorio Imbriani (1840—1886), în cartea sa intitulată *Fame usurpate (Celebrități uzurpate)* se ridică împotriva poeților ocazionali (printre care Goethe însuși). El scrie în 1864 în legătură cu Aleardo Aleardi, autor mediocru ale cărui opere au cunoscut o oarecare faimă: „Există totuși un soi de compuneri [...] care în mod obișnuit se numesc *poezii ocazionale*; pe care francezii le numesc *fugitive*; pe care Aleardi le denumește, cu un epitet destul de nepotrivit, zburătoare (*volanti*)...“ Ediție comentată de B. Croce, Laterza, Bari, 1912, p. 51.

* Nikolai Feodorovici Ostolopov (1783—1833), poet și teoretician rus.

tează la cuvîntul *madrigal* că această specie este compusă „pentru diferite ocazii solemne" (*na raznîe torjestvennîe sluciai* [9]).

Cel mai mare critic rus, V. G. Belinski, se opune, în 1840, denumirii vechi: „*liogkaia poezia*" (poezie uşoară). Un an mai tîrziu el mărturiseşte că nu este uşor să găsim un cuvînt special pentru aceste diferite specii de poezie (precum imnuri, ditirambi şi alte forme asemănătoare [10]). Sîntem întrucîtva uimiţi că acest discipol al idealismului german, bun cunoscător al culturii germanice, nu aminteşte nimic de poezia ocazională.

I. V. Kireevski * o va face foarte pertinent în 1845, prezentînd viaţa literară în deceniul al cincilea:

„În epoca noastră, adevărata literatură este tot mai mult înlocuită de literatura jurnalistică [...] Gîndirea este adesea subordonată situaţiilor cotidiene, sentimentele sînt asociate intereselor de grup, forma este adaptată necesităţilor de moment. Romanul s-a transformat în statistică de moravuri, poezia în versuri ocazionale (*stihi na sluciai*). Pe bună dreptate mulţi se plîng de preţuirea exagerată acordată faptului trecător, de interesul avid pentru evenimentele zilei, pentru aspectul superficial sau întîmplător al vieţii. După opinia acestora, o asemenea stare de spirit nu sesizează decît aspectul aparent şi neesenţial al vieţii, de suprafaţă [...] Păstaia este, fireşte, necesară, dar numai ca să apere boabele, fără de care ea n-ar fi decît o simplă coajă [...] Pridvorul casei este bun ca prid-

---

[9] N. Ostolopov, *Slovar drevnei i novoi poezii, (Dicţionar al poeziei vechi şi noi)*, Sanct-Petersburg, 1821, vol. II, p. 170.

[10] V. G. Belinski, *Opere complete*, Moscova, 1954, vol. V, p. 49 şi 230.

* Ivan Vasilievici Kireevski (1806—1856), publicist şi filosof rus.

vor, dar dacă vrem să stăm în el ca într-o cameră, în cele din urmă vom constata că e cam friguros."[11]

Mai mult decît atît, autorul crede util să explice publicului rus sensul denumirii *versuri ocazionale* și adaugă, sub formă de notă, următoarea precizare: „Spre sfîrșitul vieții, Goethe considera că adevărata poezie este poezia ocazională (*Gelegenheitsgedicht*), căreia însă el îi dădea un înțeles propriu. În ultima perioadă a vieții sale, cele mai multe ocazii din care s-a nutrit inspirația sa poetică au fost un bal la curte, un carnaval fastuos sau chiar aniversarea cuiva din preajmă. Destinul lui Napoleon sau al Europei răscolite de războaiele napoleoniene a lăsat doar cîteva urme în operele complete ale lui Goethe". [12]

Încă o dată, exemplul lui Goethe și opinia sa despre poezia ocazională sînt invocate pentru a lămuri actul poetic și raportul între poeziile mai vechi și cele moderne. Puterea de iradiere a poetului german va fi pe măsura dorinței sale de *universalitate.*

Bogata producție de poezie ocazională determină în cele mai multe literaturi europene apariția unor denumiri proprii. Unele dintre ele sînt calchiate după termenii echivalenți germani sau francezi, altele ne trimit la unele particularități specifice. Menționăm cîteva exemple caracteristice luate din literatura croată: alături de termenul general *prigodna poezia* (poezie ocazională), găsim și cuvinte precum *prigodnița* (poezie „la o ocazie"), *prigodničariti* (a compune o operă ocazională), *prigodničar* (autor specializat în astfel de opere)...

Prin urmare, ancheta asupra terminologiei scoate la iveală aspectele principale ale poeziei ocazionale și fe-

---

[11] I. V. Kireevski, *Observații asupra stadiului actual al literaturii* (1845), în *Opere complete*, 2 volume, ediție critică de M. Gherșenzon, Moscova, 1911, vol. I, p. 122—123.

[12] *Ibidem.*

lul în care au putut fi surprinse și formulate caracteristicile ei.

3) Aceste observații de terminologie ar trebui completate cu cîteva puncte de vedere ale poeților înșiși. Mai ales trebuie să scoatem în evidență atitudinea lor față de eveniment (social, politic, istoric) precum și felul în care se raportează la acesta.

Rostogolirea valului romantic peste Europa a provocat, în sînul literaturilor naționale, opoziții diferite între spiritul *modern* și tradiție. Preceptele vechilor poetici se destramă în fel și chip. Romanticii francezi creează mai puțin sub imperiul *Idealității* decît predecesorii lor germani. Atitudinea lui Hugo față de împrejurările vieții sociale diferă mult de cea a lui Novalis, așa cum reiese din prefața la culegerea *Les Rayons et les Ombres* (*Raze și umbre*) :

„Lucrări nemuritoare au fost compuse și în zilele noastre de poeți mari și renumiți, amestecați direct ei înșiși în frămîntările vieții politice de zi cu zi. Dar, după părerea noastră, un poet complet pe care soarta sau propria voință l-ar ține deoparte cel puțin pentru o perioadă necesară, și l-ar feri, în acest răstimp, de orice contact direct cu guvernele și partidele, ar putea și el crea o operă măreață." [13]

În opera poetică a lui Hugo găsim nenumărate exemple care ilustrează fiecare din aceste două posibilități. De altfel, sînt rare culegerile în care să nu ne întîmpine destule poezii ocazionale, consacrate evenimentelor sociale sau istorice și actualității politice. Mai ales *Les Châtiments* (*Osîndele*) sînt caracteristice în acest sens, atît prin faptele care le-au inspirat cît și prin conținutul lor. Titlurile unor poezii sînt semnificative : *Pentru morții de la 4 decembrie*, *Scrisă la 17 iulie, coborînd de la tribună*, *Napoleon III*, *Încoronarea —*

---

[13] V. Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, Paul Ollendorf, Paris, vol. II, p. 530—531.

pe muzică de Malbrouck, Unor jurnaliști versatili, Te Deum la 1 ianuarie 1852 etc.

Pe lîngă poeziile comandate autorului *Legendei secolelor* în anume ocazii solemne, găsim la Hugo o seamă de versuri care se referă la faptele cele mai obișnuite, cum ar fi diferite mesaje, dedicații, versuri de album etc., pe care marele poet le compunea, se pare, fără să se sinchisească de caracterul lor strict ocazional.

Din acest punct de vedere, Gérard de Nerval este incomparabil mai aproape de romanticii germani decît Hugo. Autorul *Himerelor* își caută inspirația în altă sferă. Alfred de Vigny se indignează la rîndul său împotriva poeților care se produc „la răspîntii murdare ale orașului“ sau se urcă „la tribună“ :

Leurs discours passagers flattent avec étude,
La foule qui les presse et qui bat des mains.
[...] *Poésie* [...] *Fille sans pudeur,* [...]
Tu chantas en buvant dans les banquets d'Horace
Et Voltaire à la cour te traîna devant nous. [14]

La o seamă de poeți englezi, constatăm, chiar cu mult înainte de romantism, o revoltă viguroasă împotriva convențiilor închistate ale unei societăți care nu prea era dispusă să încurajeze dezinteresat producția artistică. Romanticii s-au revoltat încă și mai fățiș revendicînd, cu înverșunare, eliberarea poetului de constrîngerile sociale.

În acest sens, este instructiv să comparăm opera lui Byron cu cea a lui Shelley, Keats sau Coleridge. Atitudinea de revoltă față de societate este aceeași la toți,

---

[14] *Cu grijă lingușește discursul lor vremelnic / Mulțimea ce-i ațîță bătînd din mîini de zor ;* [...] *Poezie* [...] *Impudică fiică a lui Orfeu copilă,* [...] *Bînd, ai cîntat la mîndrul festin al lui Horațiu / La curte,-n fața noastră, Voltaire ni te-a adus /* — A. de Vigny, *Casa păstorului*, tr. Ionel Marinescu, în *Versuri alese*, Editura tineretului, București, 1960, p. 105.

dar opiniile lor despre artă sînt total diferite. În *Childe Harold's Pilgrimage*, descriindu-şi impresiile de călătorie, Byron nu se sfieşte să atace unele subiecte din actualitatea socială sau politică : îl vedem astfel în Portugalia dispreţuind un popor care nu este în stare să se ridice împotriva despotismului opresor, dar admirînd pe spanioli pentru rezistenţa lor eroică împotriva lui Napoleon ; în Grecia, se revoltă văzînd poporul subjugat şi îl îndeamnă să-şi cucerească libertatea ; în sfîrşit, cîmpia de la Waterloo îi prilejuieşte o temă de cea mai strictă actualitate : căderea lui Napoleon (cîntul III din *Childe Harold*, relatînd bătălia de la Waterloo, era deja redactat în 1816).

În acest fel, autorul lui *Childe Harold's Pilgrimage* se amestecă în chiar curgerea evenimentelor şi se situează în mod deliberat în raport cu realitatea istorică. Or, cea mai autentică ramură a romantismului se îndreaptă spre *esenţa* lucrurilor evitînd peripeţiile istoriei. În acest sens, în cele mai bune poeme ale sale, Shelley se străduieşte să dea o expresie sintetică a celor mai strînse relaţii între fenomene şi îşi îndreaptă demersul poetic către o interioritate insondabilă. El se simte chemat *să apere poezia* de ingerinţele externe şi de tot ce este străin artei. La rîndul său, Keats tinde să surprindă *esenţa realităţii*, nu în aspectul efemer al momentului, ci în durata universală :

Nor do we merely feel these essences
For one short hour...
They alwys must be with us, or we die

. . . .

A thing of beauty is a joy for ever...[15]

---

[15] *Nu e de ajuns să simţim aceste esenţe / Pentru o oră trecătoare... / Trebuie ca ele să fie mereu cu noi, altfel murim /* [...] *Frumosul este-o veşnică-ncîntare...* — *Endymion*, I.

Părerile lui Coleridge sînt înrudite cu cele ale poeţilor şi filosofilor germani. E suficient să recitim *Privighetoarea* sa ori anumite pagini din *Biographia Literaria* pentru a ne încredinţa de înrudirea profundă între acest „visător treaz" al literaturii engleze şi Novalis sau Hölderlin. Lucrările sale de critică precum şi strălucitoarea sa conversaţie în cercurile engleze au contribuit la trezirea interesului pentru filosofia germană şi ideile primilor romantici.

Să mai remarcăm un fapt semnificativ pentru atitudinea romantismului englez faţă de poezia ocazională propriu-zisă : titlul de *poet laureate*, care îl silea să facă, la diferite ocazii şi pentru tot felul de ceremonii, *occasional verses*, s-a menţinut în continuare — cum am arătat mai înainte —, dar obligaţiile pe care le conţinea căzuseră deja în desuetudine încă de la sfîrşitul domniei lui George III (1738—1820) [16]. Cînd Wordsworth este numit *poet laureate* (1843), el consideră necesar să stipuleze formal că acceptarea acestor lauri nu-l poate obliga să cînte ocaziile care nu-l vor inspira.

În Rusia, Puşkin şi Lermontov se impun ca promotori ai unei noi arte poetice, mai specifică şi pe deasupra avînd conştiinţa de sine. Ei se revoltă împotriva asupririi regimului ţarist şi, în acelaşi timp, luptă pentru libertatea socială şi cea a poeziei. Aceste revendicări conferă deseori cîntecelor lor tonalităţi ocazionale :

Regină slabă a Cytherii,
Să-mi piei din ochi ! Şi ieşi în faţă,
Tu, ce pe ţari cumplit îi sperii,
A libertăţii cîntăreaţă,
Cununa frînge-mi mai curînd,

---

[16] Cf. Walter Hamilton, *Poets Laureate of England* (1879) ; E.K. Broadus, *The Laureateship* (1921).

Și lira, gingașele-i tonuri,
Să fulger viciul de pe tronuri,
Și libertatea să o cînt.[17]

Aceste versuri ale tînărului Pușkin (scrise la vîrsta de optsprezece ani) ilustrează tendința atît de caracteristică poeziei ruse de a întreține o legătură strînsă cu evenimentele sociale și politice contemporane. Opera acestui poet va exercita în acest sens o influență profundă și continuă asupra evoluției ulterioare a artei poetice din țara sa.

Deși el însuși a scris poezii angajate profund în viața socială, Pușkin a fost totuși conștient de neajunsurile poeziei ocazionale. Acest lucru ne apare evident într-un poem în care Pușkin zugrăvește cu multă ironie portretul poetului în timp ce compune „oda ocazională" (*oda na sluciai*), amintind îndeaproape portretul poetului „tendențios", realizat de Heine în aceeași perioadă :

Poetul nostru înșira
Oda lui ocazională,
Ca un mucenic gemea
Mîzgălea, ștergea, asuda...[18]

Romantismul a detronat poezia ocazională. N-a putut totuși s-o suprime. Cu drapelul național în mînă și cu boneta roșie în cap, mulți poeți continuară să cînte imnuri. Cei mai buni, departe de căile bătute, și-au ales o direcție mai puțin zgomotoasă și adesea singulară.

4) Înaintînd în secolul al XIX-lea european, constatăm că poezia, ca și literatura în genere, manifestă o tendință din ce în ce mai puternică de a se *elibera* de

---

[17] Pușkin, *Libertatea. Odă*, tr. Nina Cassian, în *Versuri*, E.P.L., București, 1967, p. 45.

[18] Pușkin, *Umbra lui Fonvizin.**

* Denis Ivanovici Fonvizin (1744—1792), scriitor satiric rus.

constrîngerea ocazionalului pentru a deveni *autonomă*. Astfel, orice utilitarism în domeniul artei va fi considerat compromițător. Aspirațiile primilor romantici reapar: asistăm în Franța la nașterea doctrinei *artă pentru artă*. (Este interesant să amintim că această expresie a apărut pentru prima oară în limba franceză, sub pana lui B. Constant, în relatarea unei călătorii în Germania.)[19]

Théophile Gautier devine principalul promotor al acestei noi concepții despre Artă. Acest stilist desăvîrșit era el însuși un copil al romantismului. În Prefața la *Mlle de Maupin* el lansează celebra sfidare: „Un lucru cu adevărat frumos e acela care nu poate servi la nimic; tot ce este util e urît". [20]

Este de la sine înțeles că asemenea concepții urmăresc să purifice poezia de tot ce poate *servi* sau este *util*. Înfățișînd „evoluția poeziei franceze după 1830", Gautier condamnă fără apel orice fel de poezie ocazională:

„Muza e geloasă; ea are o mîndrie de zeiță și nu admite decît propria autonomie. Îi repugnă să se pună în slujba unei idei, pentru că ea este o regină, și în regatul ei totul trebuie să i se supună. Ea nu acceptă lozinci de la nimeni, doctrină sau partid, iar dacă poetul, stăpînul ei, o silește să cînte un imn sau să conducă fanfara în fruntea vreunei gloate, ea se răzbună pentru asta mai devreme sau mai tîrziu." [21]

Și dacă poetul *Emailurilor și cameelor* îl citează și el pe Goethe, n-o face pentru a apăra poezia ocazională, ci pentru a o repudia:

---

[19] Cf. *Journaux intimes*, „21 pluviôse (11 février) 1804", Gallimard, Paris, 1952, p. 58.

[20] *Prefață la Domnișoara de Maupin*, tr. Raul Joil, Univers, București, 1976, p. 47.

[21] Th. Gautier, *Les progrès de la poésie française depuis 1830*, in *Histoire du romantisme*, Fasquelle, Paris, 1927, p. 327.

Comme Goethe sur son divan
À Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillant les roses,
Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait Emaux et Camées.*

Aşadar *evenimentul* este şi el respins: pentru a nu decade, artistul *pur* trebuie să-şi ferească opera de presiunea lui. Cîntăreţul ocazional îşi pierde orice stimă în faţa criticilor cei mai severi.

În această privinţă, cazul lui Béranger este semnificativ. Popularitatea neobişnuită de care s-a bucurat acest poet şansonetist demonstrează că publicul acorda în continuare simpatia sa unei poezii care reuşea să-i vorbească pe un ton accesibil despre lucrurile actuale. Pe de altă parte, acest succes ocazional a stîrnit dezaprobarea multor scriitori importanţi ai epocii. În mod deosebit Flaubert a fost iritat de această glorie exagerată pe care n-o cunoscuseră — remarca el deseori — cele mai mari genii din trecut, un Shakespeare sau un Dante.

Observatorul subtil care era Balzac a înregistrat în cadrul mai general al societăţii fenomene similare:

„Foarte des, la Paris, în dorinţa de a ajunge mai repede decît e firesc la acea celebritate care pentru ei înseamnă reuşita, artiştii împrumută aripile ocaziei, ei cred că se înalţă devenind oamenii unei acţiuni, susţinătorii unui sistem, şi speră să transforme o gaşcă în public.“ [22]

Judecînd operele contemporanilor săi, Baudelaire ne oferă în mai multe rînduri opiniile sale despre raportul

---

[22] Balzac, *Comédiens sans le savoir*, in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, tom IV, p. 47.

* *Precum Goethe pe al său divan / La Weimar se însingura / Şi de la Hafiz petale de trandafir smulgea / Făr-să bag în seamă cumplitul uragan / Ce biciuia geamul meu închis / Emailuri şi Camee eu am scris.*

dintre poezie şi ocazie, ca şi despre poezia ocazională însăşi : „Dacă nu vreţi pur şi simplu să daţi a înţelege că împrejurări ce nu depind de poet l-au silit *pînă acum* să se mărginească la o specialitate, voi crede întotdeauna că vorbiţi despre un poet minor, despre un poet incomplet [...]“ [23] Vorbind astfel de Auguste Barbier, Baudelaire constată că „originea acestei glorii nu este *pură* ; căci ea s-a născut din *ocazie* [...] din împrejurările în mijlocul cărora şi-a azvîrlit primele poezii“. Şi deosebit de semnificativă este explicaţia pe care o dă : „Poeziile lui Barbier erau *adaptate* Revoluţiei din 1830 şi tulburărilor spirituale sau sociale care i-au urmat [...], *adaptate* la nişte circumstanţe care, oricît de frumoase ar fi, sînt marcate de nefastul caracter al circumstanţei şi al modei“. [24]

Prieten şi admirator al lui Gautier, autorul *Florilor Răului* afirmă ca şi *maestrul* său că „nu va fi poem mai măreţ, mai nobil, mai cu adevărat demn de numele de poem ca acela care va fi fost scris numai şi numai pentru plăcerea de a scrie un poem“. [25]. Şi Lautréamont se revoltă, vehement ca de obicei, împotriva „jongleriilor de circumstanţă şi a grimaselor de moment“ : „Poezia nu are de-a face cu evenimentele politice, cu loviturile de stat etc. Sîntem prea departe de cei ca Homer, Vergiliu, Klopstock [...], de

---

[23] Ch. Baudelaire, *Despre Victor Hugo*, în vol. *Critică literară şi muzicală, Jurnale intime*, tr. Liliana Ţopa, E.L.U., Bucureşti, 1968, p. 156.

[24] *Idem, Despre contemporani — Auguste Barbier, op. cit.*, p. 166, 168. În eseul consacrat lui Pétrus Borel, Baudelaire se ridică încă o dată împotriva „produselor modei şi ale ocaziei“ *(ibid.*, p. 176).

[25] *Idem, Notiţe despre E. A. Poe, op. cit.*, p. 162.

fabricanţii de ode, de neguţătorii de epigrame". [26] În *Adio* care încheie *Un anotimp în infern*, Rimbaud exclamă la rîndul său : „Fără psalmi..."

La poésie ne rhytmera plus l'action. *

Veni-n sfîrşit Mallarmé. ** Ideea *artei pentru artă* atinge una din formulările sale cele mai exacte în poetica lui bazată pe „un Idealism care refuză materialul natural". Departe de a se inspira din diferite ocazii, autorul lui *Igitur* simte „nevoia să creeze rupt de orice ocazie". [27] Or, dacă aruncăm o privire asupra operei complete a lui Mallarmé, vom fi surprinşi constatînd că aproape jumătate din producţia sa poetică — luată în sens cantitativ — o reprezintă *versurile ocazionale*. „Versuri însoţind lucrurile mărunte ale vieţii", cum se spune în *Prefaţa* cărţii în care sînt adunate, „scrise cu cerneală roşie sau cu aur pe evantaiuri, dedicaţii pe cărţi cu prilejul oferirii bomboanelor sau cadourilor de Anul Nou, pentru sărbătoriri şi aniversări..." [28]

---

[26] Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Paris, 1963, p. 397.

* Poezia nu va mai ritma acţiunea. — Rimbaud, *Scrisoare către Paul Demeny*, (15 mai 1871), tr. Petre Solomon, în *Scrieri alese*, E.L.U., Bucureşti, 1968, p. 211.

** În text : *Enfin Mallarmé vint*. Parafrază a celebrului vers „*Enfin Malherbe vint*" (Boileau, *L'Art poétique*, I, 131).

[27] S. Mallarmé, *Crise des vers*, în *Oeuvres complètes* Gallimard, Bibliothéque de la Pléiade Paris, 1956 p. 365, 361. Putem citi aproape concomitent următoarea mărturisire a lui Nietzsche cu privire la naşterea *Zaratustrei* sale : „Tot ceea ce e hotărîtor se naşte" în ciuda „împrejurărilor" (in *Ecce homo*, Denoël-Gonthier, Paris, 1971, p. 115).

[28] S. Mallarmé, *Vers de circonstance*, Gallimard, Paris, 1952.

Un exemplu :

La Revue avec bruit qu'on nomme
Indépendante sous peu pend
Uné crémaillère d'or comme
Le gaz de son local pimpant[29]
Etc...

Ce-am putea spune despre o asemenea abatere de la principiile poeticii lui Mallarmé ? Examinînd cu atenție subiectele acestor *versuri ocazionale* ne dăm seama de două lucruri : pe de-o parte ele pornesc de regulă de la fapte de ordin intim sau personal, pe de alta sînt scrise *numai pentru plăcerea de a scrie un poem.* Putem conchide că atît timp cît opera se bazează pe o alegere subiectivă și refuză orice comandă din afară ca și orice scop utilitar, această poetică austeră îi permite poetului să cînte cu orice prilej. El își poate compune deci după placul inimii „bibelourile" ocazionale.

Ideea *artei pentru artă* și negarea *utilității poeziei* nu se vor bucura firește de aceeași primire în toate culturile naționale europene. De altfel, pentru această epocă nu este suficientă examinarea poeziei sau poeticii numai în Europa. În America, opera neobișnuită a lui Walt Whitman nu poate fi cuprinsă în nici unul din canoanele poetice ale bătrînului continent. S-ar părea că geniul său năvalnic răspunde aspirațiilor celor mai ambițioase ale unui Emerson : „Vreme prea înde-

---

[29] Revista pe care cu gălăgie o numim / Independentă, în curînd va atîrna / De cîrligul* de aur precum / Gazul dichisitului său local — *Invitație la seara de inaugurare a REVISTEI INDEPENDENTE,* in *Oeuvres complètes,* éd. de la Pléiade, p. 180. Să remarcăm că partea cuprinsă între paginile 80—186 din aceeași ediție poartă titlul *Versuri ocazionale.*

* În original joc de cuvinte, avînd și sensul de : a face o petrecere la o inaugurare.

lungată am ascultat muzele rafinate ale Europei [...] „Poezia se află încă la primele sale cîntece“ [...] „Cîntecul nu e cîntec decît dacă împrejurarea este liberă și favorabilă“ (*unless the circumstance is free and fine*).[30]

Multă vreme de-acum înainte, aici și în atîtea țări din lume, poetul nu va ocoli ocazia sau nu va cînta „rupt“ de ea.

Va trebui deci și mai mult decît pînă acum să nu exagerăm generalizînd noțiunile și experiențele poeziei europene pe care le vom examina în continuare.

5) Înainte de a încheia acest sumar excurs istoric, este cazul să relevăm cît de mult s-a schimbat nu numai atitudinea față de poezia ocazională ca atare, dar și noțiunea însăși. La începutul secolului nostru, Baldensperger ia în considerație această schimbare și, confruntînd poetica modernă cu cea a secolului al XVIII-lea, conchide: „Astfel am ajuns să înțelegem diferit poezia ocazională“.[31]

Pentru a pătrunde adevărata semnificație a acestei evoluții, trebuie s-o examinăm în relație cu transformările esențiale prin care a trecut însăși noțiunea de poezie (sau de literatură în genere). Arta poetică modernă a renunțat la cele mai multe din funcțiile sale primordiale. Roger Caillois observă în această privință:

„Această epocă va asista la efortul poeziei de a deveni tot ceea ce nu este: magie, mistică sau muzică. Pe măsură ce se desprinde de vers, ea își atribuie un destin pe cît de măreț pe atît de neclar, de a se transforma într-un instrument privilegiat al cunoașterii, într-un soi de experiență mistică sau de revelații miraculoase și inefabile [...] Ea se eliberează de orice su-

---

[30] Emerson, *The American Scholar (Cărturarul american)* și *Works and Days (Munci și zile)*, New York, The New American Library, 1954, p. 118 și 131.

[31] F. Baldensperger, *Littérature*, Flammarion, Paris, 1913, p. 260.

biect şi aproape de orice oprelişte [...] Poezia nu mai este legată de munci şi zile; ea nici nu povesteşte, nici nu instruieşte [...] Ea este solitară, eliberată de orice obligaţie din afară, şi nu datorează nimic nici cetăţii, nici moralei, nici ştiinţei, nici vreunei credinţe. Erijîndu-se în disciplină absolută şi nemaitemîndu-se decît de excesul libertăţii sale, în pericol poate de a se măcina în atîtea deznodăminte impuse, ostracizări repetate, iat-o ajunsă prin ea însăşi *suverană a mărilor ce trebuie s-o poarte.*" [32]

Acelaşi autor remarcă o tendinţă deosebit de semnificativă a poeticii moderne care constă în „a izola poezia precum chimistul extrage o substanţă pură din materia brută prelucrată... Ea se macină odată cu suportul ei şi cînd acesta este în întregime distrus, poezia se spulberă şi ea". [33]

Să eliberezi poezia de orice obligaţie din afară, să refuzi *materia brută* (Mallarmé spunea, am văzut, *material natural*), să suprimi pînă şi suportul care susţine opera, să-i impui *deznodămîntul*, s-o supui *ostracizării*, iată poziţia pe care se situează o mare parte a poeziei moderne. La drept vorbind, aceste pretenţii severe le întîlnim şi în afara expresiei poetice propriu-zise şi a formelor literare, în general. Cu peste un secol în urmă, Flaubert îşi mărturisise intenţia de „a face o carte fără raporturi exterioare", iar pictura abstractă sau muzica serială au urmat un demers analog. Căutarea necondiţionată a autonomiei va conduce poezia la revendicarea statutului de *poezie a poeziei.*

Obligaţiile, *raporturile exterioare* sau *suportul* de care toţi se înverşunează să elibereze poezia, constituie în ultimă instanţă ocazii de tot felul de care aceasta

---

[32] R. Caillois, *Impostures de la Poésie*, Lettres Françaises, Buenos Aires, 1944, p. 55; cf. de asemenea *Préface aux poésies — Introduction à une anthologie de la poésie universelle*, reluată în *L'Art poétique*, op. cit., p. 139—140.
[33] *Idem*, *Impostures de la Poésie*, *op. cit.*, p. 19, 62.

depindea. Poetica modernă se străduieşte astfel să degajeze din ce în ce mai mult demersul poetic creator de *ocazional.*

Perceperea evenimentului depinde în mare măsură de sistemul de comunicare folosit. Mijloacele acestuia au evoluat foarte rapid în decursul secolului nostru, determinînd o modificare adecvată ritmului şi intensităţii desfăşurării evenimentelor. Mijloacele (*media*) transmit („banalizează") şi creează evenimente din ce în ce mai precipitate şi mai încordate. Curgerea prestabilită a ocaziilor de odinioară, publice sau intime, nu se mai potriveşte cu sensibilitatea epocii noastre.

Societatea zisă industrială găseşte nenumărate modalităţi de a suplini poezia ocazională : în loc să glorifici o vedetă la modă (aşa cum făcuse Pindar) o „dai" la televiziune ; consacri unei bătălii (sau unui război) un film care înlocuieşte cu eficacitate povestirea epică ; sau, într-un context mai intim, pentru o aniversare sau o sărbătoare de familie, în loc să improvizezi *versuri ocazionale*, precum Mallarmé, recurgi la un disc.

Acest fenomen apare tot mai precipitat în decursul ultimilor cincizeci de ani. Sartre notează în *Cuvintele* cu o ironie abia voalată că bunicul său „ilustra cu dragă inimă evenimentele din familie şi de la Universitate prin lucrări ocazionale".[34] George Orwell îşi aminteşte la rîndul său că scria la şcoală „versuri ocazionale" („I wrote *vers d'occasion*").[35] În zilele noastre această practică pare cît se poate de desuetă atît la şcoală cît şi în viaţa de familie.

Producţia poetică în ansamblu — mai ales cea care este menită unui „consum" mai larg — nu respectă fi-

---

[34] J.-P. Sartre, *Cuvintele,* tr. T. Dumitru, Bucureşti, E.L.U., 1965, p. 139.

[35] George Orwell, *Why I write,* in *Collected Essays,* Secker-Warburg, Londra, 1970, p. 436. Să observăm folosirea cam ciudată a formei franceze „*vers d'occasion*", hibrid între *vers de société* şi *occasional verse.*

rește cerințele severe ale poeticilor moderne. Chiar în Franța, unde s-ar părea că astfel de concepții sînt adoptate mai fățiș decît în alte părți, marile evenimente istorice, nemaivorbind de altele mai puțin importante, au dat naștere la o seamă de *versuri ocazionale* de tot soiul. În acest sens, ni se pare foarte instructiv să scoatem în evidență relațiile dintre producția poetică franceză și evenimentele ultimului război mondial. Vom pune accentul în mod deosebit pe poezia numită *angajată* în măsura în care aceasta este considerată o categorie a poeziei ocazionale.

Experiența *poeziei Rezistenței* merită din acest punct de vedere toată atenția. În timpul ocupației, cînd viața culturală și literară era suprimată, fără libertăți și mijloace de expresie proprii, poemul ocazional — scurt, lesne adaptabil și în consecință ușor de tipărit și difuzat clandestin — deveni o armă intelectuală de preț. Eluard, Desnos, Aragon, Emmanuel ca și mulți alți poeți cîntă evenimentele importante de atunci, folosind chiar lozincile luptătorilor și parolele Rezistenței. Experiența Oradour-ului * a reușit să stabilească un contact nesperat cu publicul și a prilejuit cîteva opere valoroase.

Activitatea temerară a poeților din Rezistență a fost dezaprobată, imediat după terminarea războiului, de apărătorii poeziei *pure* sau *detașate*. Iată cum în numele suprarealismului, sub titlul provocator *Dezonoarea poeților*, Benjamin Péret i-a acuzat pe autorii acestor publicații clandestine că au trădat însăși substanța poeziei „punînd-o în slujba unei acțiuni politice", „supunînd-o unor scopuri utilitare". „Onoarea acestor poeți" — este de fapt" — adaugă autorul injuriosului *Epitaf pentru un monument al celor căzuți în război* — de a nu mai fi poeți, ca să devină agenți de pu-

* Sat francez care în iunie 1944 a fost distrus de hitleriști ; 642 de bărbați, femei, copii au fost împușcați sau arși de vii în biserică.

blicitate. Poezia să nu intervină în luptă alt fel decît în felul său propriu, prin semnificația sa culturală." [36]

Imediat după război, André Breton vorbește de „poezia ocazională" a acelor ani pe un ton mai puțin agresiv (să remarcăm totuși că și el identifică în mod deliberat, în rîndurile ce urmează poezia *angajată* a Rezistenței cu poezia ocazională) :

„Poezia ocazională născută de război este un fenomen exploziv fără urmare. Recunosc că a exprimat sentimente demne de laudă, într-o vreme cînd ele nu-și găseau o altă formă. Din punctul de vedere al luptei nemijlocite, își află astfel justificarea. De altfel, această „poezie" ca atare nu trebuie respinsă în bloc. Ne lipsește perspectiva pentru a afirma dacă, din tot acest fenomen efemer, va țîșni sau nu un sens. Sigur este că poezia ocazională a pierdut de pe acum orice drept de a rămîne cel puțin un gen foarte răspîndit. Nu fără emoție, așteptăm să vedem cum se vor desprinde de ea cei devotați și cei amețiți de succesele ei, cei care n-au realizat adevărata valoare poetică." [37]

Cîțiva ani mai tîrziu (în 1951), Breton revine asupra aceleiași probleme, dar de data aceasta într-un mod mult mai sever :

„Cred că perioada *Rezistenței*, care a adus poeziei o audiență nemaiîntîlnită, este departe de a fi realizat celebra *transformare* hegeliană *a cantității în calitate.* A rezultat de aici o adevărată inflație poetică, ca și o tentativă de reabilitare a celei mai slabe *poezii ocazionale.* Înțeleg că Goethe poate spune, la sfîrșitul vieții sale, că toate poeziile sale sînt *poezii ocazionale* dar, cum subliniază Roger Ayrault în re-

---

[36] B. Péret, *Le déshonneur des poètes,* Poésie et Révolution, Mexico, 1945. Ediția originală a acestei broșuri nu are număr de pagină.

[37] Interviu acordat lui René Bélance pentru „Haïti-Journal", 12—13 dec. 1945 (citat după A. Breton, *Entretiens,* ed. a 7-a, Gallimard, Paris, 1952, p. 234).

centa sa introducere la poeziile lui Goethe, acest lucru trebuie raportat neapărat la convingerea poetului german că opera de artă trebuie să fie *adevărată* şi nu *reală*." [38]

Dată fiind insistenţa cu care se punea problema pentru poezia franceză, Paul Eluard s-a văzut oarecum obligat să-şi exprime opinia sa despre acest subiect. Pornind de la Goethe, autorul *Libertăţii* ne-a dat o explicaţie valabilă pentru propriile sale poeme ocazionale mai curînd decît o definiţie generală :

„Cei mai mulţi dintre noi nu au îndeajuns conştiinţa posibilităţilor omeneşti precum şi a posibilităţilor poeziei. Trebuie să fim convinşi că, aşa cum a spus-o Goethe, *orice poezie este ocazională.* Dar în acelaşi timp trebuie să fim convinşi că un poem ocazional nu trece de la particular la general şi nu capătă astfel autenticitate şi perenitate decît dacă ocazia este în armonie cu cele mai sincere dorinţe ale poetului, cu inima şi spiritul său, cu raţiunea sa...

Ocazia exterioară trebuie să coincidă cu ocazia interioară ca şi cum poetul însuşi ar fi produs-o. Ea apare atunci firească precum sentimentul iubirii şi floarea zămislită primăvara, precum bucuria de a crea învingînd moartea. Poetul îşi urmează ideea, dar această idee îl determină să se înscrie în spirala progresului uman." [39]

Este instructiv în acest sens să comparăm opiniile unor critici. Gaëtan Picon în *Panorama noii literaturi franceze* a avut unele cuvinte de laudă pentru operele anumitor poeţi ai Rezistenţei. Este semnificativ mai ales că acest critic nu a exclus posibilitatea ca o poezie ocazională să devină, chiar în zilele noastre, „o poezie valoroasă" : „Că o poezie ocazională valoroasă îşi are locul ei — se prea poate. Că o poezie, fără să piardă

---

[38] Interviu cu A. Parinaud, in *Entretiens, op. cit.*, p. 290.
[39] P. Éluard, *Poésie de circonstance*, în *Le poète et son ombre*, Seghers, Paris, p. 116.

nimic din virtuţile sale cele mai rare, poate să-şi croiască drum în toate inimile şi să se identifice cu suflul unui popor întreg, exemplul recent al lui Lorca o dovedeşte în chip admirabil". [40]

Albert Béguin a sesizat în aceeaşi măsură însemnătatea implicită a acestei probleme pentru poetica modernă şi i-a consacrat cîteva pagini pătrunzătoare. Amintind „lunga controversă între poezia *angajată* şi poezia *detaşată*" [41] pe care o adusese din nou la ordinea zilei *poezia Rezistenţei*, criticul elveţian a remarcat că nu trebuie opuse cele două poziţii : „poezia la ordinea zilei şi poezia intimă sînt la fel de îndreptăţite [...] Nu există, în fapt, poezie raportată la eveniment şi în afara evenimentului, poezia intenţională şi spontană : există numai poezia cu formele ei multiple". [42]

6) În alte literaturi, opoziţia între poezia ocazională şi poezia propriu-zisă este departe de a avea aceeaşi amploare şi aceeaşi acuitate ca în Franţa. În deosebi, sînt rare cazurile cînd poezia numită *angajată* este asimilată cu poezia *ocazională*, fiind astfel dispreţuită. În diferite ţări din America latină, Africa sau Asia, în U.R.S.S. [43] sau în Cuba, mulţi poeţi, printre care nu întîlnim numai „funcţionari" (termenul este al lui Rimbaud), nu ezită să-şi pună poezia în slujba problemelor sociale sau politice ale zilei.

Aşadar sînt aproape două secole de cînd se judecă procesul poeziei *ocazionale*. În acelaşi timp, astfel de opere sînt apărate şi compuse fără încetare. În secolul nostru ca şi în trecut găsim uneori mărturii poe-

---

[40] G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française, op. cit.*, p. 184.

[41] A. Béguin, *La poésie de la présence*, eseuri şi articole adunate şi publicate de „Cahiers du Rhône", p. 252.

[42] *Ibidem*, p. 253.

[43] În *Dicţionarul limbii literare ruse* (editat de Academia sovietică, 1960), se observă că apelativul *ocazional (na sluciai)* este considerat astăzi „învechit".

tice dintre cele mai remarcabile: versurile „politice" ale lui Maiakovski sau ale lui Mandelștam în Rusia; poeme ca *Easter 1916* de Yeats sau *September 1939* de Auden în Anglia, *Salutare lui Thomas Mann* de József Attila în Ungaria amenințată de fascism, *Cîntecul general* al lui Neruda în Chile, *Groapa comună* de Ivan Goran Kovačić, în timpul Rezistenței în Iugoslavia.

Orice literatură am avea în vedere conține cel puțin un exemplu similar. În Italia, Montale scrie în 1939 un volum întreg cu titlul semnificativ *Le Occasionali*; în timp ce Umberto Saba mărturisește despre sine: „Dacă Goethe are dreptate cînd spune că întreaga poezie adevărată este întotdeauna, la origine, o poezie ocazională (*una poesia d'occasione*), nimeni nu a fost mai mult ca Saba poet ocazional". [44] Aragon, la rîndul său, ne destăinuiește după treizeci de ani de la *poemele Rezistenței*: „În (aceste) poeme se punea problema să luptăm împotriva a tot ce era interzis. *Poezia* nu era totuși devalorizată. Goethe a spus-o înaintea mea. Să ne-nchinăm în fața poeziei ocazionale". [45]

După cum vedem, se pare că dezbaterea începută de Goethe și romantici nu și-a pierdut încă interesul. Brecht reînnoiește în felul său tradiția germană de *Gelegenheitsgedicht*. Günter Grass socotește oportun să reconsidere această veche problemă:

„Să-mi fie permis deci pentru început să spun aceasta: orice poem bun este un poem ocazional și orice poem prost este tot un poem ocazional; numai așa-numitele poeme de laborator au privilegiul căii de mijloc: niciodată excelente, și nici execrabile, ele nu sînt niciodată lipsite nici de talent nici de interes. Cel ce vă expune și vă afirmă acest lucru, consideră că el

---

[44] Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Mondadori, Milano, 1963, p. 65.

[45] Interviu apărut în „Nouvel Observateur", n°. 367, din 22 noiembrie 1971.

însuşi este un poet ocazional ; poeţii care nu ştiu să aştepte ocazia favorabilă nu-i sînt deloc pe plac, aceşti domni din laboratorul visului, aceşti domni care caută în dicţionar expresii întregi, aceşti domni — ar putea fi şi doamne — care de dimineaţa pînă seara prelucrează limba şi substanţa cuvintelor, şi care, vorbăreţi, locatari veşnic în preajma tăcerii, hăituiesc încontinuu inefabilul. În ochii lor poemele nu sînt decît nişte texte, ei nu vor să li se spună poeţi, ci să li se dea nu ştiu ce alt nume ; s-o recunoaştem clar între noi : ocazia şi muza îi ocolesc." [46]

Aşadar de aproape două secole ne întrebăm, tot mai insistent, dacă poezia are dreptul să se amestece în treburile cetăţii şi nu încetăm să justificăm poezia ocazională sau s-o acuzăm. Se pare că aceste probleme despart, mai mult ca oricînd, poziţiile scriitorilor de naţionalităţi şi ideologii diferite, oricît de unitară în sine ar fi poezia şi oricît de universală este vocaţia ei.

---

[46] G. Grass : *La poésie de circonstance,* articol publicat într-un număr special din „Les Lettres Nouvelles" (decembrie 1965 — ianuarie 1966, p. 227), consacrat scriitorilor germani contemporani.

PARTEA A DOUA

CONSIDERAŢII TEORETICE

CÎTEVA CARACTERISTICI GENERALE ALE POEZIEI OCAZIONALE

ANCHETA ISTORICĂ ÎNTREPRINSĂ LA ÎNCEPUTUL acestui studiu pune în evidenţă mai multe definiţii posibile ale poeziei ocazionale. Ele pot să difere, aşa cum s-a văzut, nu numai de la o epocă la alta sau de la o literatură la alta, ci şi în cadrul aceleiaşi epoci şi al unei singure literaturi. De aceea, credem oportun să stabilim caracteristicile mai mult sau mai puţin generale în funcţie de care o operă poetică poate fi considerată *ocazională.*

Am diferenţiat *grosso modo* trei categorii ale poezei ocazionale :

a) poezia ocazională care însoţeşte diverse ceremonii ;

b) poezia ocazională numită *angajată* (legată de evenimentele social-politice sau istorice) ;

c) poezia ocazională care cîntă întîmplările vieţii intime sau subiective (în sensul pe care Goethe îl dădea termenului *Gelegenheitsgedicht*). [1]

---

[1] Pentru a simplifica terminologia noastră denumim, uneori, în textul ce urmează, aceste trei categorii ale poeziei ocazionale : *poezie ceremonială, poezie angajată* sau *poezie ocazională în sens goetheean.*

Însă chiar această diferenţiere se dovedeşte a nu fi destul de exactă, deşi ea ne permite să surprindem anumite trăsături caracteristice ale fiecăreia din cele trei categorii discutate.

Însuşi cuvîntul *circonstance* * poate avea sensuri destul de diferite. Definiţia sa ne poate ajuta să surprindem mai bine chiar sensul expresiilor pe care le determină, cum ar fi scriere, operă, poezie ocazională (*de circonstance*).

Dicţionarul Littré defineşte cuvîntul *circonstance* în primul rînd ca „particularitate ce însoţeşte un fapt" (exemplu : „circumstanţele morţii lor" ; „circumstanţe agravante, atenuante...") ; el adaugă apoi o definiţie în care sînt incluse unele elemente proprii poeziei ocazionale „faptele momentului actual" (exemplu : „circumstanţa nu este favorabilă unei astfel de acţiuni"). Dicţionarul *Larousse du XX^e^ siècle* ne dă ca primă definiţie : „unul din faptele particulare care se grupează în jurul unui eveniment" (exemplu : „enumeraţi toate circumstanţele").

Aceste precizări ne indică unele din caracteristicile poeziei ocazionale : aceasta se referă chiar la „fapte ale momentului actual", la „fapte particulare care se grupează în jurul unui eveniment" ; ea cîntă cel mai adesea un „eveniment" care se impune la un moment dat prin „actualitatea" sa. [2]

Astfel, încercarea de a defini poezia ocazională se împiedică de la început de multitudinea şi diversitatea evenimentelor. Este deci necesar să analizăm particularităţile acestora care ne permit să caracterizăm mai

---

[2] Ideea de actualitate determină însăşi noţiunea de *ocazional*. Astfel, G. Picon notează în legătură cu Saint-John Perse : „Actualitatea (celui de-al doilea război mondial) contribuie în mică parte la gloria poetului cel mai puţin *ocazional* care există" *(op. cit.*, p. 178).

* Autorul îşi construieşte demonstraţia plecînd de la polisemia cuvîntului în limba franceză. De aceea, de mai multe ori, am păstrat cuvîntul ca atare.

bine categoriile poetice propuse. Mai întîi vom distinge cîteva tipuri de evenimente prezentate — deseori în mod greşit — ca antitetice: public şi intim, obiectiv şi subiectiv, colectiv şi individual, istoric şi cotidian, trainic şi efemer, previzibil şi aleatoriu, repetabil şi unic. Am putea multiplica aceste distincţii: mai bine să amintim atributele evenimentului care se referă şi la fapt, gest, act, fenomen, incident, hazard („hazard obiectiv"), manifestaţie, episod, povestire, reprezentaţie, acţiune şi aşa mai departe. Să facem de asemenea distincţia între evenimentul la care participi de aproape sau de departe, cel pe care-l trăieşti mai mult sau mai puţin şi în sfîrşit cel care nu te priveşte direct.

Natura şi intensitatea evenimentului, ca şi *„gradul de implicare* datorită căruia o persoană participă la un eveniment special" [3], determină raportul între poet şi ocazia corespunzătoare şi contribuie astfel la caracterizarea poeziei ocazionale însăşi. Astfel, poeziei ocazionale *ceremoniale* îi corespund în general evenimentele de ordin public sau colectiv, repetabile. Acelaşi lucru se poate spune, într-o oarecare măsură, despre poezia *angajată*, care este legată mai strict de faptele istorice sau obiective, de acţiunile sociale sau politice. Poezia ocazională în sens goetheean se referă cel mai adesea la momentele cu caracter particular sau subiectiv, efemer sau chiar imaginar. Această ultimă categorie presupune o posibilitate de participare mai individuală, un *grad de implicare* mai înalt.

Dicţionarele pe care le-am citat în acest capitol dau ca sinonime ale cuvîntului *circonstance: occasion* (ocazie), *cas* (caz), *occurence* (întîmplare), *conjoncture* (conjunctură), putem adăuga de asemenea, pentru unele contexte, *situation* (situaţie). Aceleaşi noţiuni le regăsim în termenii care desemnează poezia ocazională în di-

---

[3] „Communications", 18, 1972, număr consacrat *Evenimentului*, cf. *Notes pour une typologie des événements* de Abraham A. Moles, p. 91; sublinierea lui Moles.

ferite limbi europene. Astfel, în engleză, latura „ocazională" a acestei poezii este scoasă în evidență în *occasional verse* (acest termen are în vedere mai degrabă *versurile*, decît *poezia* [4]) ; același lucru se poate spune despre expresia italienească : *poesia d'occasione* ; termenul corespunzător în rusă — *stihi na sluciai* — înglobează și sensul de *caz* sau de *întîmplare*.

Goethe a diferențiat cît se poate de clar termenii ce desemnează poezia ocazională în germană și franceză : „Pentru ceea ce noi numim în germană *Gelegenheitsgedicht* — a spus el vorbind de Béranger — francezii se slujesc de termenul *poésie de circonstance*. Aceasta ne permite să înțelegem mai bine diferența între cele două lucruri : în primul caz poetul prinde din zbor o ocazie trecătoare și o tratează fericit (*und sie glücklich behandelt*) ; în al doilea caz, el știe să se folosească de o împrejurare (*Umstand*) ivită". [5] Această distincție scoate în relief cele două caracteristici importante ale poeziei ocazionale, fără să delimiteze totuși termenii discutați unul față de celălalt (cel puțin în ceea ce privește accepțiile lor actuale).

Caracteristica cea mai comună a poeziei ocazionale este indicația expresă *cu ocazia...* Gradul de relativitate sau de dependență pe care-l implică acest *cu ocazia...* este în general mult mai determinant și mai limitativ decît în poezia ocazională în sensul goetheean al termenului. Nu putem totuși trasa, chiar aproximativ, o limită de unde raportarea poeziei la un eveniment dat ar justifica în mod automat calificativul de *ocazional*.

Confruntînd sensurile cuvintelor *circonstance* și *conjoncture*, Littré remarcă pe bună dreptate că „circum-

---

[4] Cf. T.S. Eliot, eseu despre Rudyard Kipling, in *De la poésie et de quelques poètes*, Seuil, Paris, 1964, p. 206, 235.

[5] Goethe, *Vollständige Ausgabe*, Stuttgart, 1827, vol. 46, p. 180.

stanța este de jur-împrejur ; conjunctura este ceea ce coincide". Chiar etimologia cuvîntului *circumstanță* trimite la lucruri înconjurătoare și exterioare (*circum stantia*). Acest cuvînt implică în plus — ca și termenii mai mult sau mai puțin sinonimi *ocazie*, *caz*, *întîmplare* sau *situație* — ideea unei determinări temporale. Regăsim aceste caracteristici și în poezia ocazională care se bazează pe o legătură mai mult sau mai puțin directă cu universul exterior și se prezintă într-un raport nemijlocit cu ocazia (în greaca modernă calificativul *epikairos* desemnînd poezia ocazională înseamnă *temporar*, „compus pentru un anume moment", și pune în lumină tocmai această caracteristică).

Aici putem stabili o altă distincție care ni se pare importantă. O operă *ocazională* (poezie sau orice alt gen) poate fi compusă :

a) *în vederea* unui eveniment a cărui scadență este cunoscută sau fixată dinainte printr-o înțelegere ;

b) *în relație cu* evenimente care au avut loc într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat și avînd o anume legătură cu momentul prezent.

Este important poate să disociem aici aceste două atitudini poetice fundamentale, cu toate că în practică ele pot fi strîns împletite : faptul că evenimentul se află în trecut sau în viitor, în raport cu opera, determină într-un anume sens optica interioară a operei însăși, sau, mai exact, pe cea a autorului. Se poate constata astfel că poezia ocazională este în general compusă în *vederea* unei ocazii date (previzibile), în timp ce poezia *angajată*, și mai ales cea pe care o avea în vedere Goethe, se situează cel mai adesea *în raport* cu ocazii pe cale să se producă (un război, o acțiune socială etc.) sau care s-au produs într-un trecut recent (de exemplu la Goethe : o întîlnire și... fericirea sau decepția ce decurg de aici).

Observațiile de mai sus permit evidențierea diferențelor între eveniment de ordin istoric și eveniment de

ordin poetic. Primul pare mai lesne de delimitat, dacă nu de izolat. Al doilea își află punctul de plecare în cu totul alte modalități, cele ale actului creator. Iată-ne în fața unor teme cheie ale poeticii : noțiunea de eveniment într-o epocă dată ; tratarea evenimentului în poezie ; metamorfoza materiei evenimențiale în operă poetică ; preferințele poeziei, de la o epocă la alta, pentru un anume tip de evenimente ; tipologia evenimentelor poetice ; dependența sau emanciparea poeziei față de eveniment.

Poezia ocazională (atît în sensul restrîns cît și în sensul larg al termenului) nu constituie un *gen* poetic aparte : ea poate aparține tuturor genurilor și tuturor categoriilor producției poetice, ceea ce nu contrazice deloc faptul că în diferite epoci ea a apărut — așa cum am arătat — ca o veritabilă *formă* sau ca o categorie particulară de poezie. Nu este mai puțin adevărat că anumite genuri de poezie (accepția termenului gen este aici destul de vagă) intră mai mult sau mai puțin în cadrul poeziei ocazionale, — cum ar fi poezia satirică sau didactică, scrierile de preamărire, diferite elogii, parodii, imnuri, cîntări etc., în funcție de gradul de dependență față de evenimentele corespunzătoare. În *Poezie și Adevăr*, Goethe vorbește de poezia ocazională ca de un „gen poetic" (*erste und echteste aller Dichtarten*) ; el situează printre *Dichtarten*, oda, balada și alte genuri poetice asemănătoare, pe care le diferențiază față de cele trei categorii principale : *Naturformen* (*adică : Epos, Lyric und Drama*).*
Trebuie să ne limităm la constatarea că terminologia poetică nu are în acest caz echivalențe precise de la o limbă la alta și că aceasta îngreunează orice încercare de clasificare.

---

* Formele naturale (ale poeziei) : epică, lirică și dramatică (germ.) ; v. Goethe, *Naturformen der Dichtung, Noten und Abhandlungen zur West-östlichen Divan, in Sämmtliche Werke*, Stuttgart, 1869, vol. I, p. 373.

Din puncul de vedere al destinației sale, poezia ocazională ar putea fi împărțită, în linii mari, în două grupe: pe de o parte, scrierile *ocazionale* destinate a fi folosite o singură dată, adică utilizate în exclusivitate în, și pentru *o* ocazie dată (și purtînd de obicei indicații și referințe precise) și pe de altă parte, lucrările ce pot fi folosite ori de cîte ori se ivește o ocazie mai mult sau mai puțin similară: de exemplu, versurile care sînt legate de un anumit cult sau ritual, imnurile naționale, cîntările religioase sau de asemenea poemele ce însoțesc diferitele sărbătoriri, inaugurări, înmormîntări etc.

Poezia lirică își află modul de expresie de cele mai multe ori în aspectul circumstanțial al prezentului, al imediatului. Folosirea complementelor circumstanțiale în gramatica poetică sau în discursul poetic este departe de a fi studiată temeinic.

Am constatat că definiția cuvîntului *circonstance* ne trimite la evenimente exterioare și că poezia ocazională este, în genere, în relație cu fapte din universul exterior. Trebuie să căutăm deci, în chiar această relație, atributele principale ale fiecărei categorii de poezie ocazională.

SERVITUŢILE POEZIEI OCAZIONALE

1) Statutul social al poetului

DIN TIMPURI STRĂVECHI, STATUTUL POETU-lui are un dublu aspect: om (sau cetăţean) şi creator. Poetul, ca toţi muritorii, îşi trăieşte condiţia umană, însă în acelaşi timp el este investit cu prerogative considerate „divine": cu toate că îşi petrece viaţa într-o lume şi într-un timp bine determinate (*în situaţie*, se zice azi), cîntecul său aspiră la o rezonanţă *quasi universală* sau (mai ales în cazul poeziei antice) are orgoliul eternităţii.

Aceste două aspecte sînt adesea în flagrantă contradicţie: omul, ca să poată exista, se supune prin forţa lucrurilor la tot felul de constrîngeri practice; poezia, pentru a înflori, nu cunoaşte alt stăpîn decît propria-i libertate. Bine-cunoscuta antinomie între securitatea (creatorului) şi libertatea (creaţiei) se manifestă acut în poezia ocazională. Putem constata, de-a lungul istoriei, un paralelism plin de semnificaţii în această privinţă în raportul dintre statutul social al poetului şi producţia poetică *ocazională*: pe măsură ce poetul se eliberează de obligaţiile care l-au constrîns timp de milenii, poezia ocazională devine o categorie poetică subordonată şi, din ce în ce mai mult, capătă un sens peiorativ.

Locul acordat poetului în ceea ce numim „diviziunea socială a muncii" a fost totdeauna destul de nesigur : poetul nu apare în acest sens decît ca un lux mai mult sau mai puţin ocazional. Din punct de vedere sociologic, a fi poet nu însemna a avea o meserie sau o profesie, în sensul obişnuit al cuvîntului : era o vocaţie prin care, în chip excepţional, îţi puteai cîştiga existenţa. Nici o şcoală nu te face poet, nici o pregătire specială nu-ţi arată drumul[1] : *Te naşti poet*, se zice. Şi totuşi destule au fost obligaţiile care i-au revenit poetului de-a lungul istoriei civilizaţiilor. Ar fi greu să aducem la un numitor comun funcţia şi statutul pe care le aveau *aedul* grec, *bardul* celtic sau *histrionul* roman, *griot*-ul din Africa, *scop*-ul teutonic sau *guslarul* iugoslav, *cantastorie*-le italian, *trubadurul* francez sau *Minnesänger*-ul german ; această listă poate fi mărită cît vrem ; poeţi de clan şi poeţi de curte la diferite popoare, poeţi cu simbrie şi poeţi angajaţi în diferite epoci, în fine, poeţi preoţi şi educatori, vrăjitori şi tribuni, magi sau bufoni etc.

Însă toate aceste categorii au o trăsătură comună : din punct de vedere material, poetul depinde de un protector sau de un public. Această dependenţă l-a obligat de-a lungul istoriei să se supună celor mai diverse exigenţe exterioare şi să se împace cu tutela exercitată asupra funcţiei sale de instanţele sociale ce-l susţineau. De aci accepţia răspîndită de *venalitate* a poeziei : măgulindu-i pe mai marii zilei sau pe bogaţi,

---

[1] Herman Hesse spune cu mult spirit de pătrundere despre aceasta : „Puteai deveni învăţător, preot, medic, meşteşugar [...] Pentru toate profesiunile din lume exista o cale, o şcoală [...] Doar pentru cea de poet nu exista ! Era îngăduit, ba chiar se socotea o cinste să fii poet. A deveni însă poet era imposibil, a dori aşa ceva era o deriziune şi o ruşine" ; H. Hesse, *Kurzgefasster Lebenslauf (Scurtă biografie)*, 1925, citat după E.R. Curtius, *op. cit.*, p. 542. Cf. pe această temă convorbirea dintre Wilhelm Meister şi Werner (Goethe, *Jubiläums-Ausgabe*, vol. XVII, p. 89 şi urm.)

făcînd cauză comună cu interesele lor cînd se ivea ocazia sau i se pretindea, poetul compromitea prerogativele condiției sale și trăda vocația sa cea mai adîncă. Discreditarea în care a căzut în zilele noastre poezia ocazională reprezintă pedeapsa acestui compromis și a acestei trădări.

2) Comanda socială

Analiza statutului poetului deschide calea identificării factorilor externi care determină poezia ocazională. Astfel prima constatare care se impune este că *ocazia* (evenimentul, situația, prilejul etc.) pare să determine comanda poeziei. Trebuie așadar să examinăm implicațiile fundamentale ale acestei comenzi și să analizăm, mai îndeaproape, aspectele sub care se prezintă ea.

Orice grup social și orice individ sînt în mod virtual „consumatori" de artă și de poezie sau, mai precis, de o anume formă de artă sau de poezie. „Necesitatea artei există în stare latentă la om. Puțini dintre noi simt nevoia să-și satisfacă această foame prin poezie [...] Această necesitate își caută și își găsește împlinirea în tot locul. Unde ? În modă, la spectacole, chiar cele mai vulgare, în această lungă înlănțuire gradată care se întinde de la literatura propriu-zisă la cel mai crud reportaj..." [2]

Această „necesitate a artei" se concretizează într-un fel de *comanda*. Cît despre operele ocazionale, putem constata că deseori ele răspund unei comenzi speciale, [3]

[2] Jules Monnerot, *La Poésie moderne et le Sacré*, N.R.F., Paris, 1945, p. 23.

[3] Este destul de semnificativ că în secolul al XVIII-lea, în Franța, pe cînd termenul *poezie ocazională* nu pare a fi fost cunoscut încă, era folosit deseori în locul lui termenul *poezie comandată (poésie de commande)* (cf. Marmontel, *op. cit.*, vol. II, p. 430—431). Deseori, cele două denumiri sînt asociate chiar în zilele noastre.

sugerată sau directă în anumite ocazii particulare (solemnități, jalbe, doliu, jubilee etc.).

Așa se explică neîncrederea cu care este privită, mai ales în poeticile moderne, care — după cum am remarcat deja — își manifestă disprețul pentru operele comandate și nu șovăie să le discrediteze calificîndu-le peiorativ produse *ocazionale.*

Așa trebuie înțeles, în majoritatea literaturilor europene, regresul mai întîi al poeziei panegirice în sensul strict al termenului (în care *comanda* este cea mai izbitoare), apoi al poeziei didactice și moralizatoare (comandate de necesitățile educative sau de cerințele morale) ; în sfîrșit, poezia politică și *angajată* devine la rîndul său suspectă — așa cum am arătat — atît timp cît pare a fi *comandată* de politică sau de *angajarea* cetățenească a autorului.

În acest sens, orice analiză trebuie să țină seama de faptul că opera poetică, ca orice operă de artă, se adresează obligatoriu unui public. Accepția cuvîntului *public* este aici destul de imprecisă ; el poate desemna în același timp un număr restrîns de persoane cunoscute (cum e cazul îndeosebi al protectorilor de altădată sau al vreunui Mecena cu anturajul lui), sau poate indica un grup social cu mult mai larg. După cum am constatat, în expunerea istorică, în vechime poetul avea posibilitatea să cunoască foarte bine cerințele publicului său, avîndu-l continuu în raza vocii și urmărindu-i reacțiile trezite de opera sa. (Așadar, atît timp cît poezia a fost transmisă oral, ea a fost aproape mai totdeauna *ocazională*, cel puțin într-o oarecare măsură). Poetul modern are, firește, o imagine mai puțin exactă despre publicul său, însă — oricît de indiferent s-ar arăta la succes și oricît de *ezoteric* s-ar vrea — tot va fi interesat să cunoască reacțiile provocate de opera sa în ceilalți. „Chiar în miezul gîndirii unui savant ori a unui artist, oricît de adîncit și oricît de închis ar părea în universul său, singur cu ceea ce are el mai subiectiv și mai impersonal, există un nu știu ce

presentiment al reacţiilor pe care opera sa le va provoca în afară: omul cu greu poate fi singur." [4]

Însuşi sentimentul existenţei unui public pe care poetul îl are în mod inevitabil, ca şi ideea mai mult sau mai puţin exactă pe care şi-o face despre preferinţele acestuia, presupune un fel de *comandă* implicită, în stare să îmbrace formele cele mai variate şi să determine în conştiinţa poetului cînd reacţii intime, cînd fapte de viaţă.

Din punctul de vedere al relaţiei dintre operă şi public, poezia ocazională relevă una din trăsăturile ei cele mai tipice: ea are în vedere în general un public bine determinat cu care poetul stabileşte cel mai adesea un contact nemijlocit.

Am putea deci lua în consideraţie o anumită gradare a ocazionalului, după cum *comanda* este mai nemijlocită sau mai determinantă în naşterea sau în elaborarea operei propriu-zise.

Astfel, poeziile *ceremoniale* ori *angajate* pot fi mai uşor incluse în categoria poeziilor ocazionale decît operele datorate *ocaziilor subiective*, exact în măsura în care ele depind de autoritatea colectivă şi, prin urmare, par comandate de aceasta. *Comanda* subiectivă se identifică în ultimă instanţă cu libertatea creatoare.

Urmează să distingem formele cele mai obişnuite şi cele mai caracteristice în care este implicată *comanda*, aşa cum a fost definită pînă aici.

3) Mecenatul

Consideraţiile asupra statutului social al poetului ne dezvăluie rolul pe care l-a putut avea vreun Mecena în producţia poetică. Formele mecenatului s-au schimbat fundamental în decursul istoriei, însă fără

---

[4] P. Valéry, *Variété*, in *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1959, vol. I, p. 1343.

să dispară cu totul chiar în zilele noastre. Antichitatea, ca şi feudalitatea, au cunoscut — în funcţie de nivelul de dezvoltare al societăţii — forme de mecenat particular foarte importante (exercitate de cei puternici sau bogaţi, de aristocraţie sau de plutocraţie), alături de forme de mecenat colectiv (al triburilor de exemplu, al cetăţilor sau al altor grupuri sociale). În epoca modernă, mecenatul particular joacă un rol din ce în ce mai neînsemnat şi este aproape sistematic înlăturat de cel al colectivităţilor: organismele specializate sau „publicul“, instituţiile sau Statul. În toate aceste cazuri, mecenatul particular sau colectiv — conştient sau inconştient — are în vedere anumite scopuri utilitare sau cel puţin anumite pretenţii: el *comandă* astfel producţia poetică, chiar atunci cînd se mulţumeşte doar s-o stimuleze: „Chiar exemplele celebre de mecenat sînt caracteristice nu atît prin promovarea literaturii *în sine*, cît prin încurajarea unui anumit tip de literatură, menită să-l slăvească pe protector“. [5]

Totuşi nu este uşor să facem procesul mecenatului în mod nediferenţiat: fără sprijinul său, mulţi dintre poeţi n-ar fi reuşit să dea tot ce-a fost mai bun în ei. Cu toate acestea, „în ciuda rolului avut, mecenatul nu mai corespunde exigenţelor moralei sociale contemporane şi nu poate fi luat în consideraţie astăzi ca o instituţie firească şi vie“. [6]

---

[5] F. Baldensperger, *op. cit.*, p. 51.

[6] R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, p. 48—49. Să menţionăm în treacăt că problema mecenatului sau a comenzii în general se pune în chip diferit în alte arte, în muzică sau în pictură de exemplu. Dacă o radiodifuziune angajează un muzician anume şi îi comandă o lucrare muzicală, nimeni nu va fi şocat; dacă i se comandă unui mare pictor să decoreze plafonul Operei sau dacă o galerie de artă se preocupă de nevoile sale materiale — toate acestea sînt lăudabile. Dacă pentru un eveniment sau altul ai comanda un poem sau ai angaja un poet — fapt cum nu se poate mai firesc altă dată — astăzi te-ai umple de ridicol.

În istoria poeziei există o relație strînsă între poezia ocazională și anumite forme de *mecenat*, relație resimțită îndeosebi în poezia pe care am numit-o *ceremonială*, dar și în poezia zisă *angajată* — deși aici, mai rar și în chip diferit. Tocmai de aceea am putea conchide că paralelismul între accepția tot mai accentuat peiorativă a poeziei ocazionale și observația că mecenatul „nu mai poate fi luat în considerație astăzi ca o instituție firească și vie“ se bazează în mare parte chiar pe relația mai sus amintită și o confirmă ca atare.

4) Actualitatea, moda, succesul poeziei ocazionale

Definind cuvîntul *circonstance*, am subliniat că, în anumite contexte, el implică ideea de *actual* : astfel, în poezie, un subiect ocazional poartă de cele mai multe ori amprenta directă a *actualității* corespunzătoare.

Poezia ocazională este în general strîns legată de o actualitate care aparține îndeosebi domeniului colectiv, social sau politic. Acest tip de actualitate conferă deseori operei o adevărată semnificație ocazională : ocaziile, prin natura lor, determină — uneori în mod arbitrar — noțiunea, receptarea sau succesul operei poetice. În această privință, imnul național francez ne oferă un exemplu din cele mai caracteristice :

„Oricine știe că *Marseilleza* datează din timpul Revoluției, dar a fost adoptată ca imn național abia în timpul celei de-a III-a Republici. De-abia atunci, a devenit un obiect de cult. Între cele două epoci a avut un caracter cînd revoluționar, cînd patriotic, cînd instigator. Ea apare sub aceste trei aspecte, specific sociale, ca motiv muzical în opera lui Robert Schumann : revoluționară în *Uvertura la Hermann și Do-*

rothea, patriotică în *Cei doi grenadieri* și instigatoare în *Carnavalul din Viena*." [7]

Să subliniem că în termenii poem, lucrare sau, mai cu seamă, scriere actuală, calificativul *actual* este adesea aproape identic cu cel de *ocazional* și că, în consecință, și unul și altul, în anumite contexte, pot fi la fel de peiorative.

Moda nu este, cum s-ar crede, un sinonim al *actualității*, cu toate că ea reprezintă, în ultimă instanță, un fel de „comandă a momentului actual". *Moda* literară apare ca o exigență mai mult sau mai puțin trecătoare a ocaziei ori a convențiilor (estetice și de alt fel) curente, ca o concordanță între gustul unui anumit public și producția anumitor autori. În epoca noastră, cînd mijloacele de comunicare sînt așa de perfecționate, în mai toate artele „capriciile modei" apar sub nenumărate forme și pretind tot mai des statutul unor inovații estetice. Or, de secole (dacă nu de milenii), a devenit un loc comun să discreditezi concesiile făcute modei și să-i previi pe scriitori (pe artiști, în general) împotriva a tot ceea ce moda comandă sau apără.

Ca și *actualitatea*, *moda* poate conferi unei opere de artă o semnificație mai mult sau mai puțin arbitrară și în consecință să-i determine în chip hotărîtor soarta. Astfel, o lucrare *la modă* este cel mai adesea *ocazională*, încît ea ne trezește o suspiciune identică cu cea provocată de operele ocazionale propriu-zise. Am putut constata aceasta la Baudelaire, care disprețuia în aceeași măsură operele (lui Barbier) „marcate de nefastul caracter al ocaziei și al modei" și „produsele modei și ale ocaziei" (ale lui Pétrus Borel). [8] Asocierea repetată a acestor doi termeni reflectă exact afinitatea subliniată mai sus.

---

[7] Etienne Souriau, *L'art et la vie sociale*, in „Cahiers internationaux de sociologie", 1948, p. 81.

[8] Baudelaire, *op. cit.*, p. 168, 176.

Succesul operei literare, în sensul socio-cultural al termenului, face parte din aceeaşi categorie de fenomene: el depinde, de fapt, de ocazie — *actualitate* şi eventual *modă* — de ceea ce gustul publicului şi convenţiile estetice curente pretind sau *comandă* la un moment dat. Aceasta constituie poate — mai ales după invenţia tiparului şi evoluţia lui modernă — cea mai atrăgătoare şi în acelaşi timp cea mai periculoasă formă de *comandă*.

Succesul unei lucrări pare să se definească în măsura în care aceasta corespunde cerinţelor unui public ce urmează să se pronunţe asupra soartei ei. Or, publicul nu acceptă dintr-o dată decît ceea ce corespunde pe deplin cu gusturile şi obiceiurile sale, ceea ce satisface cît mai prompt convenţiile acceptate şi regulile de bună-cuviinţă ale momentului. Deoarece opera poetică originală aduce totdeauna elemente noi, care zguduie într-o oarecare măsură ordinea deja acceptată a elementelor cîştigate şi a regulilor stabilite, succesul său imediat nu ar putea fi deci o rezultantă directă a propriei originalităţi. T. S. Eliot scrie în acest sens:

„Dacă un poet cîştigă foarte repede popularitate lucrul cam dă de bănuit: ne putem teme că nu aduce într-adevăr ceva nou, că îi oferă publicului lucruri cu care este obişnuit, pentru că le primise deja de la poeţii din generaţia precedentă. Dar e într-adevăr important ca un poet să aibă, în vremea lui, cîţiva cititori care să ştie să-l preţuiască. Nici o epocă nu se poate lipsi de o mică avangardă, de cunoscători de poezie, spirite independente şi într-o anume măsură mai înaintate decît epoca lor sau predispuse să asimileze mai repede ceea ce e nou.“ [9]

Şi am văzut astfel — mai ales după revoluţia romantică — poeţi şi scriitori iritaţi de *succes* ca şi de alte forme de *comandă* în literatură. Să scrii *to the*

---

[9] T. S. Eliot, *Funcţia socială a poeziei, Eseuri*, tr. Petru Creţia, Univers, Bucureşti, 1974, p. 97.

happy few,* să te izolezi în *turnul de fildeș*, să nu te destăinuiești decît *bisericuței* tale, să produci doar *poezie pură* sau *artă pentru artă*, sînt tot atîtea atitudini care dezvăluie discreditarea *succesului* și a acceptării de către „marele public". Această stare de spirit se poate regăsi mai mult sau mai puțin în toate literaturile și deseori la scriitori demni de toată admirația. Astfel, în Rusia, Pușkin îl sfătuia pe *Poet* (în cunoscuta sa poezie) să nu se „prosterneze niciodată la idoli publici" și să trăiască „de mulțimi înstrăinat".

La rîndul său, Flaubert era revoltat de succesul la marele public ilustrat de poeziile ocazionale ale lui Béranger :

„Poți să reușești foarte bine cînd pe lîngă talentul de a juca teatru și ușurința de a găsi un limbaj al tuturor, mai adaugi și arta de a exprima pasiunile zilei și problemele momentului. [...] Imensa glorie a lui Béranger este, după părerea mea, una din dovezile cele mai strigătoare la cer ale prostiei publicului. Nici Shakespeare, nici Goethe, nici Byron, la urma urmei nici un mare artist n-a fost atît de total admirat." [10]

---

[10] G. Flaubert, citat de Baldensperger, *op. cit.*, p. 214, 262. Cf. S. Mallarmé, *Hérésies artistiques*, in *Oeuvres complètes*, ed. cit., p. 257. Mallarmé scrie chiar în articolul citat : „Dacă un filosof aspiră să fie cunoscut, este demn de stimă [...] Dar dacă un poet — un adorator al frumosului inaccesibil mulțimii — nu se mulțumește cu aprecierea sanhedrinului,** asta mă irită și nu-l înțeleg. Omul obișnuit poate fi democrat, artistul dedublîndu-se trebuie să rămînă aristocrat... Unii scriitori greșesc cînd cer socoteală mulțimii pentru inepția gustului și lipsa ei de imaginație. Gîndind astfel, nu numai că insulți mulțimea, dar te și înjosești tu însuți, cum spune Ch. Baudelaire" (*ibidem*, p. 258, 259).

* Cu sensul special „pentru un cerc restrîns de inițiați".

** Sanhedrin (sinedriu) — instanță judecătorească la vechii evrei.

Susținătorii *artei pentru artă* — după cum am văzut — adoptă o atitudine profund negativă față de succes, pînă într-atît încît chiar ideea unei „arte pentru toți" li se pare o „erezie artistică" absolut inacceptabilă. În sfîrșit, în zilele noastre, există unii poeți — Henry Michaux este un exemplu izbitor — care renunță deliberat la „public", mulțumindu-se cu un număr redus de „cititori" (după Michaux, ajung două sute). S-a ajuns astfel, în țări cu tradiție literară bogată ca Franța sau Anglia, la un paradox de care critica poeziei face mare caz: poeții au rămas fără public, iar publicul fără poezie.

N-am putea nega că *succesul* în literatură depinde în ultimă analiză de o anumită comandă, atît în sensul bun al termenului cît și în sens rău: el se sprijină cel mai adesea pe factorii extra-literari care atrag atenția asupra operei, mai mult sau mai puțin în afara semnificației intrinseci. Expresiile consacrate ca *succes ocazional* sau *succes de modă* semnifică o dată mai mult relațiile care există între termenii asociați. Unele *succese de scandal* ilustrează, sub alt aspect, același raport între soarta unei opere și împrejurările corespunzătoare.

În sfîrșit, putem afirma, fără nici o exagerare, că ceea ce numim în zilele noastre o *lucrare de succes* este privită — cel puțin în poezie — ca o lucrare mai mult sau mai puțin *ocazională* și din această cauză trezește bănuieli în multe privințe.

5) Angajarea și poezia ocazională

Deși cuvîntul *angajare* este întrebuințat curent în terminologia literară contemporană, ni se pare că n-a fost încă definit așa cum trebuie.

Într-adevăr, în aceeași noțiune sînt cuprinse, pe de-o parte, un fapt pur *subiectiv* — o angajare concepută ca un atribut personal și intim al ființei umane

— şi, pe de altă parte, o acţiune de ordin *obiectiv*, raportîndu-se mai direct la un context social şi colectiv. (Regăsim aici un paralelism foarte semnificativ pe de-o parte cu ocazia subiectivă şi intimă, aşa cum o înţelegea Goethe, şi, pe de altă parte, cu ocazia colectivă, cum ar fi cea din poezia *ceremonială*.) Astfel se confundă dintr-o dată motivarea cu exteriorizarea ei practică şi punctul de vedere al *subiectului* cu cel al *obiectului*.

Problema *angajării* nu se pune în acelaşi fel pentru prozator şi pentru poet — oricît de asemănător şi apropiat ar fi demersul fiecăruia în acest sens. J. -P. Sartre a pus foarte bine în valoare această diferenţă (care desigur nu este la fel de evidentă în toate literaturile şi care, cu cît ne reîntoarcem spre începuturile literaturii, pare să pălească). Cu toate că adoptă o atitudine *angajată*[11] şi consideră că ea este cea mai bună *alegere* pentru prozatorul epocii noastre, autorul romanului *Greaţa* socoteşte că o asemenea atitudine nu ar fi cîtuşi de puţin recomandabilă poetului, din cauza naturii specifice a expresiei poetice, a felului propriu de a folosi limbajul şi de a sesiza realitatea.

Delimitînd mai strict noţiunea de *angajare* în literatură — în general, şi în poezie — în particular, constatăm mai întîi — ca şi pentru termenul de poezie ocazională — că sensul acestui termen[12] diferă de la o epocă la alta sau de la o literatură la alta, şi uneori chiar în cadrul aceleiaşi epoci sau al unei singure literaturi. Pentru poetul Antichităţii sau al Evului Mediu, a fi angajat echivala în majoritatea cazurilor

---

[11] Această problemă este tratată mai pe larg în capitolul *Angajarea şi evenimentul*.

[12] Avem în vedere aici, fireşte, *semnificatul* cuvîntului, pe care îl întîlnim în toate literaturile, pînă la cele străvechi, cu toate că *semnificantul* „angajare" este relativ recent.

cu a avea o simbrie, a fi susţinut de vreun protector sau vreun Mecena, pentru a apăra sau slăvi prin versuri — de obicei *ocazionale* — cauza intereselor lor. În multe ţări europene mai persistă şi astăzi ceva din această concepţie despre *angajarea* poetică : poetul *angajat*, în sensul obişnuit al cuvîntului, susţine şi el de regulă o cauză care aparţine în acelaşi timp unei colectivităţi date — un partid politic, un grup social, un Stat sau o clasă socială. Astfel, el apare deseori ca un simplu purtător de cuvînt al categoriei sociale respective, cu ideologia, revendicările şi interesele sale : aceasta îl susţine la rîndul ei pe poet (mai cu seamă dacă se află la putere şi dispune de mijloacele materiale necesare), constituie în cel mai rău caz publicul său şi exercită un fel de mecenat în ceea ce îl priveşte.

Istoria ne-a transmis nenumărate exemple în care cele mai variate funcţii au fost atribuite poeziei : ea a fost folosită fie ca „trompetă a diferitelor partide" sau ca „educatoare a umanităţii", fie ca „slujitoare a binelui", „a patriotismului" sau *Ancilla theologiae* *, rînd pe rînd elogioasă sau ireverenţioasă, supusă sau revoltată, linguşitoare sau iconoclastă. Relaţiile existente între formele poeziei *angajate* în sensul arătat mai sus şi obiectivele colectivităţii ale cărei interese a trebuit să le susţină urmează tiparele raportului între *comandă* şi realizarea ei concretă. De aceea, denumirea de *poezie angajată* a devenit în multe literaturi — după cum am mai arătat — sinonimă cu poezia ocazională. În speţă, este cazul poeziei legate de evenimentele istorice — *poezia ocazională istorică* (*sau angajată*), spune Gaëtan Picon [13] — sau pur şi simplu de faptele sociale şi politice ; această poezie trezeşte suspiciunea în măsura în care pare comandată poetului de cei cu care face cauză comună :

---

[13] Cf. G. Picon, *op. cit.*, p. 184.
* Slujnica teologiei (lat.).

„Oamenii — observă T. S. Eliot — sînt cîteodată bănuitori față de orice poezie care are un scop precis: poezie în care poetul pledează în favoarea unor concepții de ordin social, politic sau religios. Și sînt mai înclinați să-i conteste caracterul de poezie cînd nu sînt de acord cu opiniile profesate în ea". [14]

Chiar un apărător atît de entuziast al poeziei ocazionale cum era Goethe, își dădea seama de paguba pricinuită poeziei de *angajarea* politică și îl avertiza pe poet să nu „se afirme pe tărîm politic" sau să „se dăruiască unui partid", pentru a-și apăra „spiritul său independent" și „privirea sa nepărtinitoare" [15]: el refuza în fond ocazia obiectivă și utilitară, în favoarea celei mai pure ocazii subiective, personale și gratuite. În acest dublu statut de poet-cetățean, sarcinile cetățeanului riscă să trădeze imparțialitatea poetului, iar *angajarea* amenință, în fiecare clipă, să domine poezia. Însă pot exista și forme de *angajare* mai puțin înrobitoare. Mecenatul sau comanda socială răsplătesc pe poet mai puțin decît am crede sau presupunem de obicei; nu rareori acesta „angajîndu-se pierde" [16] — după cum spune Sartre — fără să pretindă nici un fel de recompensă concretă (principala momeală a *comenzii*), se angajează cu prețul unor sacrificii și al unei dăruiri totale, doar de dragul „Ideii" care-l inspiră, al „viitorului care surîde" etc.

Distanța hotărîtoare între interesul omului și *dezinteresul* poetului poate fi redusă astfel fără ca angajarea să compromită neapărat poemul. Putem cita mulți

---

[14] T. S. Eliot, *Funcția socială a poeziei, op. cit.*, p. 92.

[15] J. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe, op. cit.*, p. 483.

[16] „Poezia pierde cîștigînd [...] Repet că mă refer la poezia contemporană. Istoria ne oferă și alte forme de poezie [...] Dacă vrem cu tot dinadinsul să vorbim de angajarea poetului vom spune că el este cel care angajîndu-se pierde" (J. -P. Sartre, *Situations* II, Gallimard, Paris, 1948, p. 87).

poeţi profund *angajaţi* în opere care se identifică cu întreaga naţiune şi cu istoria ei. Aceasta este o angajare fundamentală care diferă substanţial de cea analizată pînă acum.

Distingem deci două concepţii diametral opuse despre *angajarea* poetică şi care dezbină epoca noastră. Această opoziţie determină statutul *poeziei ocazionale angajate*, după cum am văzut în excursul istoric din prima parte. Bazîndu-se pe structuri sociale şi ideologice diferite, opuse chiar, aceste două concepţii sînt deseori, atît în teorie cît şi în practică, împinse pînă la ultima consecinţă. Conform primei opinii, *angajarea* poeziei constituie suprema „dezonoare" (B. Péret), degradarea în „cea mai proastă poezie ocazională" (Breton). Chiar admiţînd că poetul *angajat* poate fi *dezinteresat*, el rămîne totuşi, după această concepţie, tributar *angajării* sale, prin însuşi faptul că dorinţa sa de eficienţă socială îl conduce la un conformism pe plan estetic. După cealaltă opinie, poezia refuzînd să se angajeze, refuză totodată să acţioneze şi, drept urmare, să existe : ea devine astfel inutilă datorită propriei sale ineficienţe.

Amîndouă atitudinile pot părea la fel de exagerate : dacă este adevărat că *angajarea* presupune, în general, parţialitate, este tot atît de adevărat că imparţialitatea absolută nu poate fi atinsă. Dacă deseori în poezia zisă angajată, *angajarea* înghite poezia, nu este mai puţin adevărat că tot izolîndu-se, poezia va sfîrşi prin a-şi înghiţi propriile măruntaie.

Exagerările celor două puncte de vedere opuse sînt evidente. Pe de o parte, *angajarea* poetică este judecată exclusiv în funcţie de antecedentele cele mai vulnerabile ale poeziei subordonate diverselor instanţe social-politice de-a lungul istoriei sale ; acest punct de vedere nu priveşte decît spre trecut şi în cele din urmă este, mai mult sau mai puţin, reacţionar, în sensul propriu al cuvîntului. Pe de altă parte, este vorba de un fel de fetişism ideologic care nu acceptă decît

formele de *angajare* (rus. *partinosti*) adoptate într-un anumit cadru istoric revoluţionar bine determinat; această atitudine este şi ea conservatoare (sau, dacă vreţi, retrogradă) în măsura în care situaţiile şi ideile pe care se bazează — şi mai ales expresia lor poetică — au evoluat sau au fost chiar depăşite. Aceeaşi suspiciune, — cu care sînt întîmpinate *mecenatul* şi servituţile lui, *actualitatea* şi regulile ei de bună-cuviinţă, *succesul* şi avantajele lui, *moda* şi capriciile ei, — se naşte şi faţă de *poezia angajată*: putem considera în acest sens că ea este *comandată* în ultima instanţă, fie şi numai de *angajarea* cetăţenească a autorului.[17]

Mitul durabil despre dualitatea statutului poetic renaşte încă o dată: cel ce îndrăzneşte să răpească flacăra divină în folosul pămîntenilor, să se aştepte la mînia şi pedeapsa zeilor.

---

[17] Caracterul dăunător al „ocazionalului" şi sensul peiorativ al cuvîntului „angajare" sînt deseori asociate în critica occidentală: „Efervescenţa anilor 1945—1946, sub presiunea împrejurărilor, fusese cam improvizată, rău organizată, stînjenită de paraziţi, de geniile momentului [...] Împrejurările îl apropiaseră pe scriitor de viaţa publică, şi în numele angajării, i se cerea să se transforme în ziarist". R. M. Albérès, *Bilan littéraire du XXe, siècle*, Nizet, Paris, 1970.

PERSPECTIVELE POEZIEI OCAZIONALE

> *„Cel care, creînd o operă ocazională* (arthamatra) *nu-și înjosește inspirația, este căpetenia breslei poeților : ceilalți sînt ucenicii lui."*
>
> (RÂJASEKHARA, KÂVYAMIMANSA)

1) AM EXAMINAT PÎNĂ ÎN PREZENT FORMELE poeziei ocazionale la nivelul factorilor externi (sau, dacă vreți, sociologici) care îi determină caracteristicile. Or, compromiterea producției poetice *ocazionale* sau *angajate* nu este datorată numai concesiilor pe care poetul le face publicului și momentului, ci și compromisurilor cu sine însuși. Acest fapt ne obligă să schimbăm perspectiva și să reexaminăm dintr-un alt unghi de vedere — cel al creației poetice — problemele tratate pînă aici (îndeosebi despre *comandă* și *angajare*, împreună cu implicațiile respective). Demersul este, poate, cu atît mai necesar cu cît aceste probleme, deși colaterale operei, nu pot fi elucidate de fapt decît în procesul creației și la nivelul operei propriu-zise.

Stabilind caracteristicile specifice poeziei ocazionale, am subliniat că ea este legată în general de evenimente intime sau publice, particulare sau colective, subiective sau obiective etc. : varietatea nesfîrșită a acestor evenimente, după cum am constatat, îngreunează orice încercare de a defini poezia ocazională ca atare.

Din perspectiva actului creator, această constatare se adeverește sub toate aspectele atunci cînd demersul poe-

tic se referă la „fapte“ şi „momente“ [1] privilegiate, la evenimenţial sau la *ocazional*, relevate în cele mai variate forme : „Poetul se trezeşte în om — observa Paul Valéry — graţie unui eveniment neaşteptat, unui incident exterior sau interior“. „Un accident oarecare — adaugă acelaşi poet, — se află de obicei la originea unei stări de inspiraţie poetică.“ [2]

Evenimentele amintite aici sînt destul de apropiate de *ocaziile* la care se referea Goethe : ele sînt prin excelenţă subiective, neprevăzute şi lirice. Or, nu trebuie să pierdem din vedere că poezia *ceremonială* şi cea *angajată* se bazează în general pe evenimente de un tip cu totul deosebit, raportate la colectiv, obiectiv, istoric etc. : „Misiunea poetului — afirma Victor Hugo — este de a înălţa evenimentele politice, cînd merită, la demnitatea evenimentelor istorice“. [3] Poetica modernă admite fără rezerve evenimentele din prima categorie — la care se referă Goethe sau Valéry —, în timp ce este foarte reticentă faţă de a doua categorie.

De cele mai multe ori sîntem înclinaţi să conchidem că eşecul poeziei *ocazionale* se datorează, în primul rînd, evenimentelor cîntate, temelor alese, considerate prea puţin poetice în sine. Iată-ne confruntaţi din nou cu vechea problemă a „subiectului“ poetic şi non-poetic, apt sau nu pentru poezie, pe care vechile retorici şi poetici s-au străduit atîtea secole s-o rezolve. Poetica modernă nu mai este preocupată în aceeaşi măsură de această întrebare : „Dacă poezia este solidară cu subiectul, există oare subiecte care atrag poezia şi altele care o resping ? Un prim răspuns se impune : subiectul

---

[1] „Poezia caută clipa. Ea nu are nevoie decît de clipă. Ea creează clipa. În afara clipei, nu există decît proza şi cîntecul.“ (G. Bachelard, *L'intuition et l'instant*, Gonthier, Paris, 1966, p. 111).

[2] Paul Valéry, *op. vit.*, vol. I, p. 1319 şi 1388.

[3] V. Hugo, *Les Voix intérieures*, prefaţă, Paul Ollendorf, Paris, 1909, vol. II, p. 358.

nu este poetic în sine, el devine sau poate oricînd deveni poetic". [4]

De cînd estetica şi poetica proclamă importanţa majoră a stilului sau a expresiei artistice, problema alegerii subiectului a devenit secundară: „Nu există subiecte frumoase sau urîte — afirma Flaubert — şi, de pe poziţiile Artei pure, am putea propune axioma că nu există subiecte, stilul fiind prin el însuşi o modalitate absolută de a înţelege realitatea [...] Expresia artistică e totul. Istoria unui purice poate fi mai frumoasă decît cea a lui Alexandru". [5] În această privinţă, mulţi poeţi moderni au opinii asemănătoare: „N-ai nevoie — remarcă Apollinaire — cînd pleci să înfrunţi necunoscutul, să alegi un fapt considerat sublim, bazîndu-te pe nenumărate reguli, fie ele consacrate de bunul gust. Poţi pleca de la un fapt oarecare: căderea unei batiste poate deveni pentru poet pîrghia cu care ridică universul întreg". [6]

Astfel, problema alegerii subiectului ne apare — şi ea — orice s-ar zice — ca o falsă problemă: în fond, nu este vorba să decretăm ce este interzis sau admis, nici să hotărîm care subiect trebuie preferat sau evitat în poezia ocazională; este vorba pur şi simplu să arătăm de ce în anumite ocazii, mai mult decît în altele, perspectiva poetului de a face o operă valoroasă este mai sigură.

2) Este mai bine deci să nu luăm în seamă vechea dispută asupra ierarhiei *subiectelor poetice* şi să examinăm în linii generale locul pe care-l ocupă *ocazia*

---

[4] M. Dufrenne, *op. cit.*, nota 15, p. 70.

[5] G. Flaubert, *Correspondance*, Louis Conard, Paris, 1926, vol. II, p. 345—346 şi vol. IV, p. 225. Să remarcăm că deja Goethe scria că „a da formă reprezintă suprema, unica preocupare a artei" (*Scrisoare către Zelter*, 30 noiembrie 1808.)

[6] Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes*, în „Mercure de France", 1 decembrie 1918, reluat în ediţia lui J. Hamon, Paris, 1946, p. 38.

însăşi în poezia ocazională, ca şi problemele respective. În acest sens, este absolut necesar să subliniem mai întîi greşeala făcută adeseori cînd vorbim de *subiecte* în poezie: ceea ce ni se prezintă ca *subiect* (sau materie de prelucrat) nu este de cele mai multe ori decît un simplu „pretext“[7] (Baudelaire), „pîrghia“ (Apollinaire) care declanşează un resort al sensibilităţii şi al actului creator. Acelaşi lucru se petrece şi cu ocazia în poezia ocazională. Hegel a observat acest fapt şi nota în *Estetica* sa, în legătură cu *Gelegenheitsgedicht*, că „ocazia exterioară“ poate fi redusă la rolul de simplu „impuls“.[8]

Putem deci considera rolul *ocaziei* în creaţia poetică drept „impuls“, „motiv“, „punct de plecare“, „pretext“ al poeziei. Ocaziile astfel înţelese pot fi decelate aproape fără excepţie în toate operele poetice, iar de aici dificultatea de a defini poezia ocazională ca atare.

Interpretat din perspectiva creaţiei, locul evenimentului ocazional are o importanţă mai mult sau mai puţin hotărîtoare. Lucrările realizate *în vederea* unei ocazii, pentru a relua diferenţierea stabilită anterior, în principiu au mult mai puţine şanse de succes decît operele realizate *în relaţie cu* evenimentele (sau ocaziile) din trecut, categoria din urmă părînd de obicei mai autentică şi putînd fi mai uşor simţită ca reală. De aici putem trage concluzia mai generală că cele mai multe opere *ocazionale* (în special poezia compusă *în vederea* ceremoniilor) nu-şi ating scopul tocmai da-

---

[7] Baudelaire folosea în acest sens cuvîntul „pretext“, observînd, în legătură cu *Legenda secolelor*, că Victor Hugo a vrut „să creeze poemul epic modern, adică poemul care îşi are obîrşia, *ori mai degrabă pretextul, în Istorie*“ (*op. cit.*, p. 161).

[8] Hegel, *op. cit.*, vol. II, p. 395. Goethe afirma la rîndul său că „realitatea oferă motivele, detaliile ce urmează a fi redate, sîmburele propriu-zis; dar ca să facă din aceste elemente un tot viu şi frumos e treaba poetului“ (J. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, *op. cit.*, p. 58).

torită faptului că ocaziile care le inspiră nu le-au oferit un *motiv* întemeiat sau un *impuls* satisfăcător.

Din perspectiva creației poetice, ca și din punct de vedere sociologic, regăsim aici aceiași factori care alimentează disprețul pentru poezia *ocazională.*

Este un loc comun că mulți poeți de talent nu s-au putut realiza nicicînd, lipsindu-le ocaziile pe măsura lor, în vreme ce alții datorează unor ocazii favorabile reușita lor. Afirmația lui Lamennais că „ocazia nu-l face pe om, ea îl pune în valoare", [9] se adeverește îndoit pentru poet. Am putea merge și mai departe, spunînd că *o* ocazie își alege poetul *său.* „Fiecare epocă, observa Lamartine în 1830, adoptă sau reactualizează cîțiva artiști de geniu care devin totdeauna oameni ai momentului, căutîndu-și în ei propria imagine și dezvăluindu-și astfel preferințele." [10]

Paul Éluard sublinia pe drept cuvînt necesitatea unei profunde corespondențe între poet și ocazia *sa*: „[...] Este necesar ca ocazia să fie în consonanță cu cea mai simplă dorință a poetului, cu inima și spiritul său, cu rațiunea sa [...] Ocazia exterioară trebuie să coincidă cu ocazia interioară, ca și cum poetul însuși ar fi creat-o". [11] Acolo unde această corelație hotărîtoare nu se produce — este tocmai defectul cel mai compromițător al poeziei ocazionale comandate — perspectivele de reușită ale operei par dinainte ratate.

Fenomenologia creației indică astfel unele caracteristici esențiale atît ale poeziei ocazionale cît și ale opiniilor despre ea. Am observat mai sus că *ocazia* are mai multe șanse să-l inspire sau să-l *stimuleze* pe poet, atunci cînd ea *este în consonanță* cu ceea ce are el mai intim. Am putea completa această constatare spunînd, odată cu Valéry, că ocazia nu ne va fi de folos decît în măsura în care ea este *așteptată*, ca un „eveni-

---

[9] Apud F. Baldensperger, *Littérature, op. cit.*, p. 261.
[10] *Ibidem*, p. 283.
[11] P. Éluard, *op. cit.*, p. 116.

ment care încheie aşteptarea"[12] noastră. Ea n-ar sta decît în aparenţă la originea operei şi s-ar prezenta în ultimă analiză ca „o finalitate" (E.A. Poe[13]) sau, dacă vreţi, ca un început de-a-ndăratelea (*à rebours*), care va rodi după o lungă gestaţie: înainte chiar ca *ocazia* să se fi produs, am putea spune că poetul optase pentru ea din străfundurile cele mai intime ale fiinţei sale. Ea n-ar juca — în general — decît un rol „de-a doua mînă" (Hegel) în vreme ce adevăratul „izvor al unei poezii — după afirmaţia lui B. Croce — este totdeauna sufletul poetului".[14]

Poezia ocazională pare să trezească neîncredere tocmai în măsura în care păcătuieşte împotriva acestui principiu al creaţiei, prin faptul că îşi caută un reazim în *ocazia exterioară*, iar nu în *sufletul poetului.*

3) Înainte de a analiza din punct de vedere genetic *comanda* sau *angajarea* în poezia ocazională, este absolut necesar să clarificăm rolul *voinţei* şi al *necesităţii* în elaborarea operei. Legătura dintre poet şi ocazie pare să fie într-un fel inevitabilă: ea se produce de la sine sau nu se produce deloc. Locul voinţei este în general destul de restrîns în această relaţie. „Nu s-a remarcat îndeajuns — spune Baudelaire — că în creaţia artistică locul voinţei este mult mai puţin însemnat decît se crede."[15]

---

[12] P. Valéry, *op. cit.*, vol. I, p. 1353. R. Caillois afirma în aceeaşi ordine de idei (în legătură cu „darurile" oferite din afară sau de *ocazional)*: „Darurile sînt cît se poate de personale: ele se înşeală rareori asupra destinatarului [...] Niciodată un inventator sau un artist n-a beneficiat de un bun neaşteptat pe care să nu-l fi gîndit îndelung, să nu-l fi rîvnit şi urmărit" *(op. cit.*, p. 44).

[13] Edgar A. Poe remarca cu mult spirit de pătrundere, în celebra prefaţă la *Corbul* că „aci poemul îşi găsi începutul — se poate zice — de la sfîrşit, cum ar trebui să înceapă toate operele de artă" *(Corbul*, prefaţa).

[14] B. Croce, *Poezia*, tr. Şerban Stati, Univers, Bucureşti, 1972, p. 164.

[15] Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, în *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1966, p. 1023.

Poeticile moderne pun în locul voinței de a crea cu precădere *necesitatea :* orice operă de artă autentică este considerată într-o măsură corespunzătoare fructul unei necesități subiective și obiective totodată, care este în același timp rațiunea de a exista și condiția fundamentală a creației : „O operă de artă este bună dacă a apărut din necesitate. Originea sa dă aprecierea ; alta nu există". [16]

În ceea ce privește poezia ocazională, ea este deseori discreditată tocmai pentru că nu ține seama de această dialectică a *voinței* și a *necesității.* Voința autorului precumpănește asupra necesității operei în măsura în care poetul acceptă să se supună exigențelor exterioare.

Considerațiile anterioare ne permit să reexaminăm implicațiile esențiale ale *comenzii* și ale *angajării* în poezie. Este evident că foarte rar în poezia ocazională exigențele exterioare pot fi „în consonanță" cu dorința poetului, „împlinind așteptarea". Mai ales e greu de conceput o *comandă* care să se identifice cu *necesitatea* intrinsecă a operei. Încă D'Alembert, în *Reflecții asupra poeziei și asupra odei în special*, sublinia incompatibilitatea dintre *inspirație* pe de-o parte și *comandă*, pe de-alta : „Dorim (în poezie) inspirația, dar inspirația de comandă este rece" [17] — constata el, condamnînd poezia din vremea sa. T.S. Eliot a formulat o apreciere asemănătoare, peste două secole, printr-o comparație sugestivă : „Cînd cineva primește comanda de a scrie ceva care, fie bun fie rău, trebuie predat la

---

[16] R. M. Rilke, *Scrisori către un tînăr poet*, tr. Ulvine și Ioan Alexandru, Facla, Timișoara, 1977, p. 19. T.S. Eliot remarcă la rîndul său : „Ni se pare firesc la un mare scriitor — cînd simțim că a fost absolut obligat să scrie despre subiectul ales și în maniera pe care a făcut-o" (*De la poésie et de quelques poètes*, Seuil, Paris, 1964, p. 215).

[17] Apud Ph. Van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța*, tr. Alexandru George, Univers, București, 1972, p. 149—150.

o dată fixă, e ca și cum te-ai aștepta să pornească o mașină învîrtind cu putere manivela, cînd bateria e descărcată". [18]

Astfel *comanda* compromite de cele mai multe ori efortul poetului și discreditează lucrările „comandate de ocazie" : iată de ce poetica modernă îi opune cu fermitate *dezinteresul*, chiar *gratuitatea*, în actul creator.

Conștiința de sine relevată anterior își face aici simțită prezența.

4) Aceste reflecții se referă în aceeași măsură la *angajarea* poeziei ocazionale, atunci cînd angajarea este legată de o anume comandă sau de voința de a satisface cerințele impuse din afară. În realitate, poetul nu se poate *angaja* cu adevărat decît în măsura în care se regăsește el însuși în evenimentul ocazional, acesta fiind în consonanță cu subiectivitatea proprie. Am putea spune, oarecum paradoxal, că poetul nu se poate *angaja* decît în măsura în care este dinainte angajat, „așteptările" sale cele mai subiective determinîndu-l la aceasta. În orice caz, este evident că pentru adevărata poezie, angajarea nu depinde cîtuși de puțin de voință și în nici un caz nu e determinată de instanțe sociale sau administrative.

Nu e destul să vrei, ca să fii angajat, — s-ar putea formula drept regulă generală. Această regulă, ca oricare alta, are, desigur, nenumărate excepții. Pe de o parte, rolul voinței, cu toate că este redus, are totuși o oarecare importanță în actul creator ; pe de altă parte, ar fi cu totul eronat să ne închipuim o necesitate conducînd orbește activitatea creatoare, într-un fel de determinism imanent și intrinsec. Determinîndu-și mai mult sau mai puțin conștient viața, creatorul își poate determina cel puțin într-o oarecare măsură activitatea și, în consecință, viziunea asupra lumii. În

---

[18] T.S. Eliot, *op. cit.*, p. 67.

acest sens, consemnăm o opinie interesantă a lui Guillevic :

„Poetul ar face desigur o greşeală dacă s-ar hotărî să se angajeze pe cutare drum al realului, din raţiuni exterioare cerinţelor sale ca poet. Căci cerinţele sale, necesitatea sa profundă ca poet pot fi deviate prin preocupările sale ca om şi cetăţean [...] Într-adevăr, dacă poetul îşi determină în mică măsură poezia, el poate, în cea mai mare măsură, să-şi determine viaţa. Şi astfel, el îşi va modifica chiar necesitatea interioară ca poet. Admiţînd contrariul, ar însemna să concepem în acelaşi om o separare totală între om şi poet, să credem că între ei există o dualitate fără osmoză." [19]

Regăsim încă o dată mitul durabil al dedublării om-creator. Ar trebui totuşi să atenuăm acum cît de cît rigoarea constatărilor noastre precedente şi să luăm în consideraţie unele forme ale angajării care presupun o apropiere substanţială între atitudinea (şi chiar obligaţiile) omului şi demersul poetului. Albert Béguin ne-a propus o modalitate de *angajare* în care orice antinomie între voinţă şi necesitate pare a fi desfiinţată :

„Poetul cu adevărat angajat nu este acela care reacţionează ca un bun cetăţean la cerinţele momentului, ci acela care urmîndu-şi destinul solitar, exprimîndu-şi viaţa sa interioară, este înzestrat cu antene ce conferă scrisului său o valoare profetică. Sensul întîmplărilor istorice viitoare este întrevăzut de el şi prefigurat de angoasele şi speranţele sale, atras de viitorul pe care nu-l cunoaşte ca şi noi, dar care îi determină totuşi gîndul, pasiunile şi fiinţa." [20]

---

[19] Guillevic, *Le poète et le monde social*, în „Europe", martie 1966, p. 23. Tot acolo, Guillevic continuă : „Poetul trebuie să ştie că poezia prilejuită de un eveniment social sau politic este anevoioasă, atunci cînd acesta se adresează mai mult conştiinţei decît străfundurilor fiinţei sale, emoţia riscînd să nu se mai întrupeze" (*ibidem*, p. 24).

[20] A. Béguin, *Poésie de la présence*, Cahiers du Rhône, p. 344.

Astfel, poetul poate să se angajeze în unele cazuri particulare, fără ca arta sa să sufere. Or, este dăunător să cerem poeziei *angajarea* prin mijloace și pentru finalități exterioare atît ei cît și creatorului : „Nu trageți de frunze să crească salata“ — spune cu haz într-o butadă Léon-Paul Fargue. Așa au făcut unii sădind neîncrederea cu care e deseori întîmpinată *angajarea*, ca și poezia ocazională legată de ea ; așa s-a ajuns ca acești doi termeni să aibă un sens peiorativ.

5) Orice poezie *angajată* poartă într-un fel sau altul amprenta actualității care i-a dat naștere : nu te poți angaja efectiv decît în actualitate sau în relație cu ea. Am analizat pînă acum, din punct de vedere sociologic, implicațiile *actualității* în legătură cu poezia ocazională. Fenomenologia creației ne oferă în acest sens cîteva puncte de vedere în plus pentru a completa cercetările noastre anterioare.

Evenimentul pe care se bazează operele *ocazionale* se impune de obicei prin latura *actualității.* De aici rezultă însă cele mai diverse neajunsuri : mai întîi aspectul evenimențial apare mai mult sau mai puțin nedesăvîrșit ori fără o *distanțare* satisfăcătoare ; el nu se cristalizează în fapt poetic, presat de timp și lipsit de răgazul care condiționează această metamorfoză. „Trebuie să aduni mult timp și să întîrzii răspunsul — spunea Max Jacob. Cu cît întîrziem mai mult, cu atît mai bine. Restituirea promptă n-are nici o valoare, căci numai acțiunea de transformare edifică și creează.“ [21] „Învățați să creați distanța și să organizați timpul“, îi sfătuia la rîndul său Maiakovski pe tinerii poeți. „Poetizarea grăbită nu face decît să golească de conținut și să pocească materialul [...] Aceasta nu înseamnă însă, că trebuie să scriem numai despre evenimentele consumate [...] Dar eu țin să atrag poeților atenția că poeziile de actualitate, considerate ca ușor

---

[21] M. Jacob, *Conseils à un jeune poète*, Gallimard, Paris, 1956, p. 25.

de scris, cer în realitate o muncă extrem de încordată și multă ingeniozitate, pentru a suplini perspectiva timpului." [22]

Astfel, poezia ocazională și, în general, orice poezie angajată direct în actualitate trezesc suspiciunea exact în măsura în care ele par compuse *prematur*, fără răgazul necesar sau *distanțarea* adecvată. Chiar dacă inspirația poetului este considerată în acest caz „sinceră", chiar dacă el este „exaltat" în momentul confesiunii, se socotește totuși că nu va reuși decît foarte greu să-și controleze primul impuls și să-și găsească expresia. „În străluminarea exaltării — observă Valéry — nu tot ce strălucește este aur." [23]

Așadar, din acest punct de vedere, rezervele față de poezia ocazională par pe deplin îndreptățite. Cu toate acestea, nu trebuie să-ncetăm să ne îndoim de generalizările pripite. Căci există firi poetice care reacționează prompt în cele mai variate ocazii, chiar în momentul de maximă intensitate, cu o emoție nemijlocită, genii hărăzite prezentului și *ocazionalului*. Anatole France ne-a zugrăvit un astfel de portret exemplar: „Ei sînt cu totul integrați momentului pe care-l trăiesc, iar geniul lor se oncentrează asupra unui singur eveniment; ei se reînnoiesc mereu, fără să se continue; orele existenței lor formează un lanț de meditații grave și dezinteresate: ei se succed doar printr-o serie de fapte". [24]

E ușor să găsim exemple care ilustrează admirabil acest citat: Pindar, Petrarca, Ronsard, Shakespeare din *Sonete*, Goethe îndeosebi, Pușkin deseori și, în poezia modernă, un Apollinaire, un Maiakovski, un Lorca... Și n-ar fi greu să prelungim această enumerare.

---

[22] V. Maiakovski. *Cum se fac versurile?*, tr. Mihu Dragomir, București, 1953, p. 23, 24—25.

[23] Paul Valéry, *Oeuvres*, ed. cit., vol. I, p. 1378.

[24] A. France, citat de F. Baldensperger, în *Littérature*, *op. cit.*, p. 282.

Există deci un tip (dacă nu un arhetip) al *poetului ocazional*. Romantismul a îndrăgit îndeosebi imaginea mitologică a „poetului inspirat" și posedat de inspirația sa, ca și ideea unei creații asemănătoare *unui fulger în noapte*. Conștiința poetică modernă, insistînd atît de mult asupra *efortului* poetului, asupra elaborării anevoioase și îndelung gîndite a poemului, opune acestui punct de vedere o serie de postulate sau chiar de negații, uneori tot atît de exagerate.

Într-o oarecare măsură putem dezvinovăți poezia ocazională tocmai din punctul de vedere al creației însăși. Căci așa cum există, pe de o parte, un temperament poetic care se *angajează* spontan și nemijlocit în ocazional, iar, pe de altă parte, un altul care are nevoie de *distanță* apreciabilă față de ocazional, tot așa există două atitudini similare în creația însăși. Ele nu se exclud deloc una pe alta, nici măcar în opera unui singur poet luat în parte: „Opera pare dominată de un impuls de a dura cît îi este sortit, fie într-un fel de explozie care atinge un punct culminant și sfîrșește brusc, fie ca o cochilie sau un arbore care își dezvoltă regulat, fără grabă, una spirala, celălalt trunchiul". [25]

Deci ar fi cu totul deplasat să-l învinuim pe poet că a cultivat o anume formă de creație mai mult decît alta. În definitiv, este lipsit de importanță să știm cum a fost compusă opera poetică, dacă ea se leagă îndeaproape de ocazie sau s-a distanțat de aceasta. Important este ce reprezintă ea în sine.

Comanda și cerințele ocazionale în general, nu pot, evident, să regleze mecanismul fin și complex al creației; și pentru aceasta, cînd e vorba de poezie, îndoiala față de ele este întemeiată. Dar dacă ocazia îl face pe hoț, cum se spune în aproape toate limbile, de ce n-am recunoaște asta și despre *ocazia* celui *ce a furat focul?*

---

[25] R. Caillois, *L'Héritage de Pythie*, *op. cit.*, p. 52.

ASPECTELE ESTETICE ALE ANGAJĂRII ÎN POEZIA OCAZIONALĂ

1) AM PRECIZAT NUMEROASELE SLĂBICIUNI ale poeziei ocazionale pentru care a fost învinuită, ca și motivele neîncrederii cu care a fost întîmpinată și ale dizgrației în care a căzut în zilele noastre. Să analizăm acum manifestarea în planul estetic propriu-zis a acestor obiecții.

Pentru început, vom constata că poezia ocazională (sau angajată) are în vedere în general ceva *cu ocazia...*, adică un grad de relativitate resimțit destul de precis. Angajîndu-se încontinuu în situația ocazională și devenind *relativă* față de aceasta, poezia e în pericol să-și compromită propria autonomie și să se supună ocazionalului : „Împletindu-se atît de viu cu realitatea, — remarcă în acest sens Hegel — poezia (ocazională) pare să ajungă iarăși în dependență de ea ; din această cauză, unii au și voit adesea să atribuie o valoare de-a doua mînă acestei categorii de poezie". [1]

Așadar, din punct de vedere estetic, cel mai obișnuit cusur al poeziei ocazionale este *dependența* ei de situație. Această constatare trebuie avută în vedere în

[1] Hegel, *op. cit.*, vol. II, p. 394.

primul rînd pentru a clarifica celelalte probleme ridicate de *angajarea* poetică.

Mai întîi, e necesar să precizăm formele în care se manifestă această dependență. Și aci, Hegel a deschis o cale exemplară pentru reflecțiile noastre. Supusă *ocazionalului*, poezia ajunge să servească ocazia, cînd ar trebui să și-o aservească. Această coborîre răstoarnă relațiile cele mai determinante ale operei : ea încetează de a fi *scop* și *mijloc*, de a realiza intrinsec sinteza lor, și se vede astfel „folosită, contrar conceptului său, numai ca mijloc și degradată astfel să servească unui scop [...] Poezia ocazională consideră și înfățișează ocazia exterioară dată în prealabil ca scop esențial iar *pe sine* numai ca mijloc". [2]

Funcția poeziei ocazionale este astfel subordonată folosinței și utilității practice. Hegel a ilustrat acest caz cu exemplul „caracterului edificator al multor cîntece bisericești în care anumite reprezentări nu apar decît din cauza efectului lor religios și care conțin un gen de intuitivitate contrară frumuseții poetice [...] Aceeași observație are valoare și în ceea ce privește instruirea, moralizarea, agitația politică sau simpla pierdere de timp și distracție. Toate acestea sînt scopuri pentru atingerea cărora poezia poate fi, desigur, între toate artele de cel mai mare ajutor, dar, dacă trebuie să se miște liberă numai în propria sa sferă, poeziei nu-i este îngăduit să întreprindă să dea acest ajutor, întrucît în puterea poetică trebuie să domine ca scop determinant și realizat numai poeticul și nu ceea ce este în afara poeziei, iar celelalte scopuri sus-menționate pot fi de fapt realizate și mai complet prin alte mijloace". [3]

---

[2] *Ibidem*, vol. II, p. 394, 395.

[3] *Ibidem*, vol. II, p. 395. Baudelaire adoptă un punct de vedere identic, observînd în legătură cu Victor Hugo : „Morala nu intră în această artă cu titlul de scop, ci se amestecă și se cufundă în ea ca în însăși viața. Poetul

Am putea duce şi mai departe aceste concluzii hegeliene. Poezia ocazională, angajată ca un *mijloc*, este deseori *utilizată* pe acelaşi plan cu, să zicem, recuzita decorativă sau funcţională a unei ceremonii: de fapt, ca un obiect de uz pur şi simplu. Este cazul aici să luăm în consideraţie un statut de *uzualitate* * al operei poetice ocazionale, ca şi *reificarea* (în sensul dat de Lukács) funcţiei sale.

2) Că orice operă poetică se află într-o relaţie inevitabilă cu anumite evenimente reale, este inutil să mai demonstrăm. Căci „orice operă de artă cu adevărat poetică — mai spune Hegel în acest sens — este un organism în sine finit, este bogată în conţinut [...] este umplută cu materialul realităţii, dar fără să fie în relaţie de dependenţă nici faţă de acest conţinut şi de existenţa lui concretă şi nici faţă de vreun domeniu oarecare al vieţii..." [4] Acest punct de vedere coincide cu opiniile lui Baudelaire despre poeziile ocazionale ale contemporanilor săi: el îi învinuieşte mai ales că sînt „*adaptate* la nişte circumstanţe", fiind astfel „marcate de nefastul caracter al circumstanţei". [5]

Unul din neajunsurile esenţiale ale poeziei ocazionale este faptul că rămîne tributară *conţinutului* şi *modalităţii de realizare* la care ea se *adaptează*: însăşi această *adaptare* în măsura în care este mai mult sau mai puţin constrîngătoare, dăunează autonomiei operei.

---

este moralist fără să vrea printr-o abundenţă şi o plenitudine firească" (Baudelaire, *Despre Victor Hugo, op. cit.*, p. 158).

[4] Hegel, *op. cit.*, vol. II, p. 395.

[5] Baudelaire, *op. cit.*, p. 168. Baudelaire subliniază el însuşi cuvîntul „a se adapta", pe care-l foloseşte în două rînduri în acelaşi fragment: „Poeziile lui Barbier — continuă el — erau *adaptate* Revoluţiei din 1830..."

* În text, *ustensilité*, care reprezintă traducerea pe care a dat-o Sartre, în *L'Être et le Néant*, heideggerianului *Zuhandenheit (Sein und Zeit)*; termenul german înseamnă exact „a fi la îndemînă".

Credem necesar să insistăm aici puțin asupra *conținutului* ocazional și a *modalității de realizare*, evidente mai cu seamă în poezia ocazională sau *angajată*. După cum există diferite niveluri ale realului, putem diferenția paralel și evenimente de diverse grade. Astfel, am menționat pînă acum, în mai multe rînduri, ocazionalul exterior și interior ivit sub forma socialului sau individualului, obiectivului sau subiectivului, realului sau imaginarului, publicului sau intimului, istoricului sau cotidianului. În linii mari, ocazionalul se poate raporta fie la o realitate *empirică* constituită, după definiția lui Lukács, din „facticitățile * încremenite și reificate ale experienței", sau, mai degrabă, „dintr-o realitate care nu se identifică cîtuși de puțin cu planul empiric [...], realitate provenită din experiență și nicidecum transcendentă, dar care este totuși o realitate superioară, adevărata realitate... : această realitate nu este, ea devine". [6]

O dată mai mult nu este vorba să stabilim vreo ierarhie a *ocaziilor* ținînd cont că se află la un nivel sau altul al realității, nici, prin urmare, să dăm întîietate cutărui *conținut* sau *modalități de realizare*, mai mult decît altuia. În măsura în care ocazionalul însuși poate fi redus la simplul rol de *pretext* sau de *impuls* ocazional — după cum am arătat în legătură cu subiectul poetic — este absolut lipsit de importanță să știm cărui nivel îi aparține, cel al „facticității" empi-

---

[6] G. Lukács, *Histoire et conscience de classe*, Editions de Minuit, Paris, p. 250. Lukács mai precizează că „tendințelor evolutive ale istoriei le corespunde o realitate mai elevată decît *faptele* unei simple experiențe" (*op. cit.*, p. 225, sublinierea îi aparține lui Lukács).

* Termenul corespunde heideggerianului *Faktizität (Sein und Zeit)*, tradus în franceză cu „facticité", iar în italiană cu „fatticità".

rice și al sartrianului „pratico-inerte“ * sau cel al „adevăratei realități“, care presupune „tendințele evolutive“. În schimb, capătă o importanță hotărîtoare problema orientării intrinsece a operei în raport cu realul sau, mai exact, felul însuși în care opera se ridică din realitate și țintește adevărul.

Acesta este unul din pericolele cele mai grave în care poate cădea poezia ocazională: ea ține în mod obișnuit de o „facticitate“ în fapt *empirică*, se orientează potrivit implicațiilor *conținutului* și este astfel închisă sau *reificată* în *modalitățile de realizare*: în consecință, ea durează cît lucrurile cele mai obișnuite — răstimpul unei utilizări, mai mult sau mai puțin temporare.

3) Observațiile precedente trebuie completate. Mai întîi să clarificăm dialectica *realității* și a *adevărului* prin unele implicații ale raportului dintre *singular* și *universal* acționînd aici și care ne îngăduie să surprindem mai bine slăbiciunile fundamentale ale angajării poetice.

Ocazia servind ca „pretext“ poeziei îmbracă un aspect *singular*; or, poezia trebuie să ne impresioneze independent de ocazia însăși și, în consecință, să atingă o *universalitate* specifică. Constatăm însă imediat că sîntem mai puțin interesați de o ceremonie care constituie cadrul poeziei, decît cei care sînt implicați direct (și afectiv): astfel, poezia riscă inevitabil să rămînă înlănțuită în situația sa *singulară*, adică în ocazia respectivă.

Este vorba aici de o *singularitate închisă*: ea amenință în aceeași măsură soarta poeziei care ilustrează o ceremonie sau care se angajează într-*un* eveniment, ca și a poeziei care răsună întîmplător în singurătatea

* Noțiunea, folosită în *Critique de la raison dialectique* (1960), se raportează îndeaproape la „facticitățile incremenite și empirice“ de care vorbește G. Lukács (v. nota 6).

turnului de fildeş. Această *singularitate* apare îndeosebi sub două aspecte care nu trebuie confundate: pe de o parte, caracterul închis al ocazionalului însuşi care a prilejuit cîntecul şi, pe de altă parte, specificul locului unde se produce cîntecul. Demersul poetic şi obiectul său sînt în primejdie să rămînă la un nivel prea particular şi totodată îngust, primejdie cu atît mai gravă cu cît *adevărul* operei de artă tinde să fie integral şi aspiră la o totalitate specifică.

Şi într-un caz şi-n celălalt, se pune problema ca opera să iasă din *singular* şi să-l depăşească. Ne întîmpină aici, la celălalt pol al interpretării, o problemă asemănătoare: pe lîngă *singularitate*, poezia ocazională păcătuieşte printr-o generalitate excesivă. Ea exprimă sentimente sau idei foarte obişnuite şi se foloseşte de mijloacele cele mai stereotipe. Exigenţele *universalităţii* operei de artă, oricît de relativizate ar fi ele în timp şi în spaţiu, apar astfel coborîte la nivelul unor simple generalităţi comune.

A realiza trecerea hotărîtoare de la *singular* la *universal*, sinteza lor organică, aceasta este problema de care depinde soarta oricărei *opere de artă poetice*: „Poezia nu separă — remarcă în acest sens Hegel — generalul de existenţa lui vie în (cuprinsul) individualului, care încă nu opune între ele legea şi fenomenul, scopul şi mijlocul, ca după aceea să le raporteze iarăşi, rezonînd, unul la altul, ci ea este ştiinţă care prinde una din aceste laturi numai în cuprinsul celeilalte şi prin cealaltă. Din această cauză, ea nu exprimă numai figurativ, un conţinut cunoscut pentru sine deja în forma lui generală; dimpotrivă, ea se opreşte, potrivit conceptului ei nemijlocit, la unitatea substanţială care n-a suferit încă separaţia şi nu admite simplele raporturi exterioare între general şi particular". [7]

[7] Hegel, *op. cit.*, vol. II, p. 371. Hegel adaugă ceva mai departe: „Fără îndoială, există şi opere poetice în care conţinutul este, pe de o parte, de natură mai generală,

I se poate reproşa mai ales poeziei ocazionale că nu depăşeşte *nivelul* „simplelor raporturi exterioare între general şi particular", fiind, în consecinţă, victima fie a limitării (*singularitatea închisă*), fie a inflaţiei (căderea în *generalităţi*), tot aşa cum i se poate reproşa că nesocoteşte legătura concretă şi sinteza dintre *scop* şi *mijloc*, ca şi dintre *singular* şi *universal*. Opera de artă rămîne astfel în afara *adevărului*.

N-avem intenţia aici de a insista asupra raportului însuşi dintre *singular* şi *universal* în opera de artă. Însă unele implicaţii — în special conţinute în raportul dintre individual şi colectiv sau dintre subiectiv şi obiectiv — ne permit totuşi să discernem celelalte probleme ale *angajării* în poezie.

Raportul individ-colectivitate, corespunzător *grosso modo* schemei singular-universal, aparţine cu totul sferei sociale şi poartă amprenta momentului istoric dat. Or, relaţia *subiect-obiect* (corespunzînd aceleiaşi scheme în care este conceput subiectul ca o unitate singulară, iar lumea sau realitatea ca o totalitate universală) ne trimite mai degrabă la un nivel pe care l-am putea numi metafizic.

Este evident că raportul dintre colectiv şi individual şi cel dintre subiect şi obiect se află într-o interdependenţă concretă, disocierea lor fiind imposibil de conceput: „Existenţa omului — scrie V. Hugo — are un dublu aspect: în funcţie de societate şi în funcţie de natură".[8] După lucrarea lui Schiller *Despre poezia naivă şi sentimentală*, poeticele moderne ţin seama tot mai mult de tensiunea metafizică dintre subiect şi obiect, acordă în acelaşi timp întîietate acestui raport în detrimentul celuilalt, mai schimbător, dintre individ şi

---

pe de altă parte acest conţinut este elaborat şi pentru sine în formă generală mai semnificativă [...] Dar nici [...] (aici) nu există separare abstractă a celor două laturi şi simplă stare de aservire a diferiţilor subiecţi" (*Ibidem*, p. 378).

[8] V. Hugo, *op. cit.*, vol. II, p. 529.

societate, exact în măsura în care aceste poetici își manifestă opțiunea pentru etern sau pentru esențial și se dezinteresează de efemer și secundar: poezia modernă se preocupă mai mult să contureze un spațiu imuabil și un statut imanent al omului în lume, decît să exprime situația sa trecătoare — *ocazională* — printre semenii săi.

Această preferință, — după cum am văzut —, coincide, în istoria poeziei, cu înțelegerea naturii poetice, ceea ce a determinat o continuă depreciere a celor mai multe forme de poezie ocazională. Continuînd să se angajeze nemijlocit în social, adică în viață — *în funcție de societate*, poezia ocazională va ajunge să uite de relațiile fundamentale ale omului cu lumea, de existența omului *în funcție de natură:* acest fapt amenință echilibrul și sinteza internă a raporturilor constitutive ale operei și determină — după afirmația lui Hegel, citată anterior — separarea lor sau repetarea lor ca *simple raporturi exterioare.*

4) Cîteva comparații cu produse asemănătoare din alte domenii artistice ne permit să înțelegem mai bine anumite probleme specifice poeziei ocazionale. Căci există, firește, lucrări *ocazionale* propriu-zise și în muzică, arte plastice sau film. Însă aprecierea lor pare bazată pe criterii cu totul diferite. Cităm, între altele, exemplul foarte tipic al construcțiilor arhitectonice realizate în vederea expozițiilor universale (de pildă la Paris, la Bruxelles sau la Montreal), admirate deși sortite distrugerii după îndeplinirea funcției lor ocazionale (la origine, turnul Eiffel era, după cum se știe, o adevărată construcție ocazională, menită să ilustreze cuceririle tehnicii la Expoziția Universală din 1889). Multe biserici și sanctuare apar după evenimente miraculoase; altele își datorează apariția unor simple legăminte ocazionale sau sînt înălțate ca recunoștință adusă Domnului că a salvat pe muritori de la o calamitate.

În pictură, operele ocazionale sau comandate sînt acceptate mult mai ușor decît în literatură : cităm, între altele, exemplul tablourilor lui Rubens de la Luvru înfățișînd principalele momente din viața Mariei de Medici, sau cel al picturilor *angajate*, precum *Guernica* de Picasso sau, mai aproape de noi, *Tripticul Torturii* de Lapoujade, inspirat de războiul din Algeria, și *Vorbitorul* de Masson, toate acestea fiind operele unei perioade pentru care nu există nici un echivalent în poezia zisă *angajată*.

Putem spune același lucru și despre sculptură, la care se recurge ori de cîte ori se ivește o comemorare sau o inaugurare importantă.

Nenumărate lucrări muzicale au fost la rîndul lor din totdeauna comandate și compuse *în vederea* ilustrării ceremoniilor și ocaziilor solemne de tot felul : chiar geniul unui Bach sau al unui Mozart au pus în astfel de lucrări ce-au avut mai bun. Să mai amintim, pentru epoca noastră, cazul lui Stravinski, care la moartea lui J. F. Kennedy a compus o operă simfonică, ceea ce nici un poet de valoare nu s-a gîndit să facă.

Numai aceste exemple și ar fi de ajuns să ne încredințeze de diferența existentă, în materie de producție *ocazională*, între poezie și celelalte arte. Aceasta din cauză că limbajul folosit ca expresie poetică este esențial diferit de acela la care recurg celelalte expresii artistice. Sunetele, culorile, ca și materialul unei opere de sculptură sau de arhitectură nu sînt *semnificante* în sine, nici *relative* față de realitățile particulare : abia din clipa cînd se constituie în structura operei ele reușesc să transmită sau să exprime în integralitatea operei mesajul încredințat. Ceea ce nu este cazul limbajului poetic : el se bazează în chip esențial pe cuvinte, ale căror semnificații se referă la concepte, lucruri, situații etc.

Nefiind *semnificantă* în același sens, la nivelul elementelor constitutive, muzica este în esență *relativă*

în cu totul alt mod decît poezia : alegîndu-şi obiectul muzica îl transfigurează prin chiar natura limbajului său şi evită astfel mai uşor referirea directă la ocazia de care este legată prin origine sau intenţie : „Muzica este o artă non-semnificativă — scrie J.-P. Sartre. Schimbaţi cuvintele şi un imn închinat ruşilor morţi la Stalingrad va deveni o oraţie funebră pentru nemţii căzuţi la porţile oraşului [...] Nu ar fi posibilă angajarea în muzică decît în cazul în care opera ar fi astfel concepută încît să admită un singur comentariu verbal“.[9]

În timp ce un poem indică într-un fel sau altul ocazia care l-a născut, o operă muzicală, de pildă, o sugerează numai : distanţele lor faţă de ocazional — evident — nu sînt de acelaşi ordin. Poezia a căutat din totdeauna asocierea cu muzica pentru a se *distanţa* mai mult de situaţia ei iniţală ; pe cînd muzica, a recurs adesea la cuvîntul poetic pentru a-şi contura mai bine obiectul.

Pentru poezie problema se pune ca, dincolo de semnificaţiile obişnuite ale cuvintelor şi de sensul lor „comercial“ (Mallarmé), să realizeze o transpunere prin care să depăşească *relativitatea* vocabulelor de care ea se foloseşte. În cazul contrariu, cuvintele nu fac decît să limiteze actul poetic la semnificaţia lor univocă, reducîndu-l la *un singur comentariu*, care se referă la *ocazia* ca atare şi la aspectul *empiric*.

Producţia poetică dezvăluie, în diferite forme, această tendinţă de a se elibera de un real nemijlocit şi de a-l depăşi ca atare. Transpunerile fantastice de tot soiul, procedee ca travestiul, exotismul, evaziunea, înstrăinarea sau nenumărate genuri ca feeriile, bucolicele, pastoralele etc., sînt profund determinate de necesitatea de a introduce, dincolo de limbajele convenţionale, o

---

[9] J.-P. Sartre, *L'Artiste et sa conscience*, în *Situations*, IV, Gallimard, Paris, 1964, p. 26, 27.

nouă serie de *semnificanți*, care să atenueze referirea prea directă la ocaziile prezente, situîndu-se, în consecință, la o distanță adecvată față de acestea.

Această *distanțare* (concepută de Brecht în felul său, ca *Verfremdung*) care ne permite „să îndepărtăm de pe procesele influențabile din punct de vedere social eticheta de familiar“ [10] și ne ajută *să depășim* ocazionalul, păstrînd totodată unele din particularitățile sale, potențează aspirația cea mai originală a artei: de instruire și progres.

---

[10] Bertolt Brecht, *Micul organon despre teatru*, cap. 43, în *Scrieri despre teatru*, tr. Corina Jiva, Univers, București, 1977, p. 226.

PROPUNERI PENTRU O TIPOLOGIE

CONSIDERAȚIILE TEORETICE PRECEDENTE necesită o demonstrație mai concretă. Ca să evităm, ca și pînă acum, o enumerare care s-ar putea prelungi excesiv, ne propunem să prezentăm mai întîi unele practici poetice *ocazionale*, păstrate într-un fel în epoca noastră și, apoi, să analizăm cîteva exemple cu deosebire semnificative.

Imnurile naționale (sau de Stat) constituie foarte probabil tipul cel mai comun de poezie ocazională încă la ordinea zilei. Fiecare națiune dispune pe lîngă acesta, de un repertoriu propriu de cîntece (sau poeme) *patriotice*, care se execută în timpul festivităților oficiale sau se cîntă spontan la anumite ocazii. Diferite forme ale poeziei *populare* (sau folclorice, „*country*" etc.) ce țin de tradițiile unei regiuni anume, sînt tot mai puțin practicate în zilele noastre. (Este cazul celor mai multe națiuni europene.) Poemele (sau cîntecele) politice, revendicative, contestatare etc., în general de proveniență citadină, se înrudesc cu cele două categorii precedente. Modelele lor sînt destul de variate : *Arbeitersdichtung* — poezie muncitorească — în tradiția mișcării muncitorești și sindicale, *songurile* în unele

țări occidentale, poezie *gazetărească* și poezie *de estradă* în Est, și așa mai departe.

Nu avem intenția să dăm aici specimene din toate categoriile de poezie ocazională despre care a fost vorba mai înainte, ci vrem să clarificăm, prin cîteva exemple anume, problemele abordate pînă acum.

Vom lua mai întîi un eșantion oarecare al acestor șabloane, destinate să ilustreze festivitățile publice. *Le Grand Dictionnaire Universel du XIX^e^ siècle* (Larousse) citează, la cuvîntul *cantată*, această „rețetă", oferită de un ziar din epocă, „prețioasă pentru domnii versificatori de cantate, imnuri patriotice și alte poezii înălțate la această măreață categorie" :

De la paix aujourd'hui célébrons les bienfaits
sau *De la guerre aujourd'hui célébrons les bienfaits*

Et de Janus fermons les portes
Et de Janus ouvrons les portes

De l'olivier sacré pacifiques cohortes
sau *Du laurier glorieux belliqueuses cohortes*

pentru ambele cazuri :

Ornez vos fronts en ce palais !
Buvons et mettons notre gloire
sau *Marchons et mettons notre gloire*

A gagner sur le coeur une douce victoire !
sau *A gagner sur le Rhin une première victoire !**
etc.

* *Ale păcii binefaceri astăzi să cîntăm / Ale războiului binefaceri astăzi să cîntăm. — Și să-nchidem porțile lui Ianus / Și să deschidem porțile lui Ianus. — Cu frunze sacre de măslin pașnice cohorte / Cu laurii gloriei războinice cohorte / Împodobiți-vă fruntea în acest palat !*

Degradare pînă la nivelul *generalităților* celor mai obișnuite : banalități, clișee, locuri comune... Versuri de acest soi, după cum se vede, *depind* în întregime de ocazia pe care o servesc : ele sînt totodată *mijloc* și *obiect de uz*, cu totul relative, închise într-o „*facticitate*" pe care nu sînt în stare s-o depășească.

Să luăm un alt exemplu de poezie *ceremonială*, un poem de Pindar, considerat de Hegel — după cum am văzut — ca „poezie ocazională în sensul cel mai înalt al cuvîntului". Referirea explicită la *ocazia* pe care poetul își propune să o cînte, este un preambul obișnuit al odelor pindarice :

„Voi Imne, stăpîne murmurelor de harfe,
Cine-i zeul, cine-i eroul, cine-i bărbatul pe care-l vom slăvi ?
În Pisa-i Zeus stăpîn ; Olympiadele
Le-a-ntemeiat Heracle,
Jertfind îndată după luptă.
Pe Theron însă, pentru carul său aducător de biruință,
Să-l binevestim — pe dreptul, ospitalierul,
Apărătorul Akragasului,
A părinților floare, onorat ocrotitorul cetății !" [1]

Nimic mai convențional decît acest preambul prezent în toate operele lui Pindar care ni s-au păstrat. Examinînd îndeaproape poemele sale, putem distinge următoarea structură constitutivă : după evocarea *ocaziei* și punerea în valoare a importanței sale, ca în exemplul citat, poetul amintește victoria eroului pe care-l cîntă, gloria conferită învingătorului, familiei sale, provinciei sau cetății natale și, în fine, patriei ;

Să bem și să folosim gloria noastră / Să pornim și să folosim gloria noastră / Ca să cîștigăm asupra inimii o dulce victorie / Ca să cîștigăm pe Rin o primă victorie !

[1] Pindar, *Olympianica a doua*, „pentru Theron din Akragas, biruitor la întrecerea de care", în *Ode, I*, tr. Ioan Alexandru, Univers, București, 1974, p. 19.

acestea sînt urmate, în general, de teme referitoare la sărbătoarea respectivă, la cultul zeilor care o patronează; în continuare, Pindar introduce considerații morale sau religioase și încheagă, în miezul poemului, mituri legate (uneori destul de puțin) de învingător sau de patria sa, pentru ca, în concluzie, să reia slăvirea biruitorului.

Partea în care se manifestă cel mai mult originalitatea și imaginația poetului și în care creația poetică atinge totodată maximum de intensitate, este — după părerea generală — mijlocul poemului, unde *relativitatea ocazională* este cel mai puțin evidentă. Reproșurile făcute, — conform tradiției —, lui Pindar, de către organizatorii festivităților, după care el ar fi cîntat mai mult cele divine decît pe învingătorii înșiși, sînt semnificative pentru efortul poetului de a depăși convențiile și obligațiile la care era constrîns de *singularitatea închisă* a ocaziei. Refuzînd astfel să-și transforme operele într-un simplu mijloc de sărbătorire, Pindar obținea el însuși o victorie mai importantă decît victoriile care prilejuiseră comanda poemelor. Dar vai, nu toți eroii își au un Pindar al lor.

Primul război mondial a cunoscut în Franța o uimitoare producție de poezie anagajată direct în eveniment: „Iată încă o surpriză a acestui război și unul din miracolele sale: rolul strălucit pe care-l joacă poezia“ [2] — scria Paul Bourget în „L'Echo de Paris“. „Importanța, amploarea tragică a anumitor evenimente — adăuga Edmond Rostand — pretinde ca acestea să fie cîntate sau comentate de mari artiști sau poeți. Încă de la începutul războiului, cei mai înțelepți dintre ei, al căror efort intelectual se dezinteresase cu totul de concretul efemer, au fost brusc readuși la realitate și au simțit instinctiv necesitatea de a conferi puterii

---

[2] „Echo de Paris“, 20 iunie 1915.

lor de stăpîni ai ideilor, cît și influenței lor morale, un maximum de răsunet utilitar și pozitiv." [3]

Dar nu numai poeții ocazionali, printr-o mulțime de *buletine* și *broșuri* (așa-zise *de război*), s-au unit cu efortul națiunii : cele mai eminente glorii ale epocii — Paul Fort, Paul Claudel, Anatole France, Maurice Maeterlinck și Emile Verhaeren (din partea belgienilor), contesa de Noailles, Edmond Rostand și mulți alții s-au angajat (în versuri sau în proză) sub drapelul acestei bătălii. Nimic — sau aproape nimic — nu ne mai reține atenția din aceste mărturii dispărute odată cu actualitatea care le-a dat naștere. Exemplul poemului lui Edmond Rostand, reprodus mai jos, compus în momentul începerii ostilităților, pe cînd armata franceză arbora noua sa uniformă, ar putea ilustra unele motive ale acestei dispariții :

Adieu, garance ! il faut se faire une raison
Et qu'à moins s'exposer le héros se résigne.
Mais de vous habiller l'horizon seul est digne
Vous qui de l'Avenir êtes la garnison !

Défendre l'Avenir en habit d'horizon,
O le bel uniforme et la belle consigne !
C'est un signe, ce bleu ; vous vaincrez par ce signe,
Leur gris de casemate et leur brun de prison !

Je crois puisqu'ils ont mis des couleurs de terre
Qu'il est bon, qu'il est juste, qu'il est salutaire
Qu'on s'habitue à nous confondre avec l'azur.

etc. [4]

---

[3] Citat după *Les livres de la guerre*, Agence Générale de Librairie, Paris, 1917, p. 57.

[4] Adio, uniformă roșie ! Să ne purtăm mai chibzuit / Mai puțin să-și riște viața, eroul să se resemneze. / Căci acum doar orizontu-i demn să vă înveșmînteze / Voi ce sînteți garnizoana Viitorului iubit ! / Apărați voi Vi-

Constatăm imediat cît de mult rămîn prizoniere situației lor *particulare* astfel de versuri : această schimbare a culorilor uniformei — *și mai cu seamă felul în care este tratată* — mai poate, oare, avea vreo rezonanță pentru cei care nu au fost martorii evenimentului, sau vreo semnificație *universală?* Cu toate că reprezintă un *mijloc* de înflăcărare lăudabil în intenție, totuși acest poem, în ultimă instanță, rămîne *dependent* pentru totdeauna de determinările ocazionale : în consecință, perspectiva rămîne limitată la un moment și nu situează omul, în absența valorii intrinseci, în relațiile sale complexe cu universul.

Nenumăratele exemple de acest soi din producția poetică (patriotică, militantă, națională, naționalistă etc.) justifică suspiciunea față de lucrările *ocazionale* în general.

Pentru a ilustra poezia ocazională, așa cum o concepea Goethe, să luăm un exemplu chiar din opera sa și să-l situăm în contextul corespunzător. Este bine să procedăm aici cum se obișnuiește în Japonia la prezentarea unui gen atît de acut ocazional ca *haiku*, adică precizînd împrejurarea pentru care a fost com-

---

itorul în haine de azur sub soare, / Ah ! frumoasă uniformă, preafrumosule consemn ! / E un semn bun albastrul ; veți învinge cu-acest semn, / Surul lor de cazemată, negrul lor de închisoare ! / Iar dacă ei și-au ales ale pămîntului culori / E foarte bine, e drept și salvator / Să se obișnuiască să ne confunde cu azurul... — Acest poem, cu titlul *Bleu d'Horizon (Albastrul Orizontului)* figurează în culegerea lui Rostand intitulată *Le vol de la Marseillaise.* Am descoperit-o într-o mică antologie oferită de revista „Le Canard enchaîné" (nr. din septembrie 1964) care, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la primul război mondial, îi lua în rîs pe poeții angajați în acest război cu poezia lor — sub titlul foarte semnificativ *Iată și crema* (subtitlu : *Geniul înregimentat cu prostia* *).

* În original : *La bêtise au front du génie* — joc de cuvinte bazat pe dublul sens al cuvîntului *front*, „frunte" și „front".

pusă poezia. În 1823 (luăm dinadins o poezie scrisă în anul în care Eckermann a consemnat celebra opinie a poetului despre *Gelegenheitsgedicht*), Goethe se află la Marienbad. Are 74 de ani. Ceea ce nu-l împiedică să se îndrăgostească de frumoasa Ulricke, o tînără aristocrată în vîrstă de numai 19 ani. D-na Levetzow, mama Ulrickăi, îi refuză politicos celebrului poet mîna fiicei sale. Acesta își exprimă disperarea trecătoare în *Elegie la Marienbad* (din care vom cita aici doar traducerea ultimei strofe) :

Pierdut-am lumea, mie-mi sînt pierdut,
eu care-aveam a zeilor favoare.
Cercînd îmi dăruiră pe Pandora,
Bogată-n bunuri, prin primejdii mare,
M-au îndrumat spre gura, darnic cer,
m-au despărțit, m-au osîndit să pier.[6]

O analiză mai profundă ar trebui să ia în considerație poezia în întregimea sa. Ne limităm doar, din unghiul de vedere al analizei noastre, să facem cîteva constatări. Goethe considera că fiecare poezie a sa reprezintă o parte dintr-un tot indivizibil : că el își completează în fiecare moment opera sa. Împrejurarea de la Marienbad, ca incident de viață particulară, devine însă, grație extraordinarei capacități de a transfigura viața în poezie, un capitol dintr-o biografie poetică de rezonanță universală.

Exemplul poemului lui Hölderlin intitulat *Buonaparte*, revelă o atitudine poetică cu totul semnificativă față de ocazia istorică. Această operă a fost scrisă pe cînd Napoleon era în plină ascensiune. Poetul a ales deci în acest caz un eveniment al actualității :

---

[6] Goethe, *Elegie*, tr. Lucian Blaga, în : *Poezii*, antologie de Ion Acsan, Univers, București, 1974, p. 263.

Heilige Gefässe sind die Dichter,
Worin des Lebens Wein, der Geist
Der Helden sich aufbewahrt,
Aber der Geist dieses Jünglings
Der Schnelle, müsst'er nicht zersprengen
Wo es ihn fassen wolte, das Gefäss?
Der Dichter lass' ihn unberührt
Wie der Geist der Natur;
An solchen Stoffe wird zum Knaben der Meister.
Er kann im Gedichte
Nicht leben und bleiben,
Er lebt und bleibt in der Welt. *

Să notăm mai întîi că Buonaparte *trăiește* și *rămîne*, pentru poet, *în lume* (adică în secol). Poezia nu trebuie să se preocupe de condiția sa ocazională: *vasele sacre*, sufletul poetului, trebuie să păstreze doar *spiritul pur.*

Această poezie separă decisiv (și conștient) substanța evenimențială de manifestarea ei. Iată o înțelegere nouă a raportului dintre *poezie* și *ocazie*: „poetul să nu se atingă de faptele istorice."

Conform unei astfel de poetici, slăvirea eroilor și a faptelor lor nu mai este la modă. Să reamintim că același autor a conturat în proză (în *Hyperion*) imaginea unei Grecii idealizate implicînd o critică acută a Germaniei contemporane lui...

În sfîrșit, să luăm și exemplul unei lucrări a lui Maiakovski, avînd o origine destul de asemănătoare. Poemul *150.000.000* cîntă Revoluția din Octombrie și

* Vase sacre sînt poeții / Unde vinul vieții, spiritul / Eroilor este păstrat. / Dar spiritul acestui adolescent, / Fulgerul, nu va sparge oare / Vasul unde el ar trebui ținut? / Poetul să nu se-atingă de el / Nici de spiritul Naturii; / Față de astfel de elemente, stăpînul se transformă în copil. / În poem el nu poate trăi sau rămîne, / El trăiește și rămîne în lume.

expune revendicările ei într-o formă voit simplificată şi răsunătoare :

O sută cincizeci de milioane de naşteri
au dat viaţă acestui poem.
Ritmu-i glonţ.
Rima-i focul — fireasca-mi condiţie.
Cu-o sută cincizeci de milioane
de glasuri vă chem.
În pieţe largi, pe caldarîme-n filigrame,
în rotativa paşilor mulţimii,
se trase această ediţie.
Cine-ar lua
soarele, luna, la zor :
Zile şi nopţi
de ce
rînduiţi ?...
Ar numi pe-al pămîntului genial autor ?
Tot aşa
şi poemului meu,
nimeni
nu-i este
plăsmuitor. [6]

Această voce a *unei* revoluţii devine treptat vocea *omului revoltat*, e un protest original al *subiectului* împotriva condiţiei sale presupuse *obiective.* Momentul *singular* se deschide spre *universal :*

Al timpului potrivnic stăvilar
l-om sfărîma-n picioare.
Şi-al bolţii portativ
nu va-nălţa-n zadar
un tril multicolor de curcubeie-n soare.

---

[6] V. Maiakovski, *Poeme,* tr. Cicerone Theodorescu, Minerva. Bucureşti, 1970, p. 88.

Nici rozele,
poeții,
nu le-or mai terfeli
Spre bucuria noastră,
cu ochi ca de copii,
vom născoci
noi roze
— capitale —
cu piețele, petale...
Atunci
cei ce poartă
pe brațe,
pe piept,
pe obraz
tatuajul durerii,
atunci or să vază
uriașul de azi...[7]

Dincolo de situația și statutul nostru, angajarea poetului ne obligă aici să căutăm împreună un nou loc al *Omului-în-lume*. Referințele directe la ocazia dintîi și înălțarea acesteia la nivelul permanenței umane identifică — grație forței unice a cuvîntului poetic — soarta celor 150.000.000 de proletari ruși cu destinul tuturor celor „ce poartă pe brațe, pe piept, pe obraz, tatuajul durerii", cu toți cei care așteaptă să fie salvați de nedreptățile și chinurile de pe pămînt.

Să mai adăugăm o explicație privitoare la ultimul exemplu: cu mult înainte să izbucnească Revoluția din Octombrie, pentru care va deveni cel mai glorios cîntăreț, și cu care sîntem obișnuiți să-l identificăm, Maiakovski desfășura cu toată ființa o *activitate* (cum vor spune suprarealiștii) revoluționară, atît în poezie (ca *futurist*)), cît și în propria-i viață (ca un non-conformist dintre cei mai înverșunați). Revoluția n-a fost

---

[7] *Ibidem*, p. 99.

astfel decît *ocazia aşteptată* de toată fiinţa sa intimă, supremu-i noroc.

Aceste rînduri indică doar în ce direcţie ar putea fi condusă — după părerea noastră — analiza raportului între *poezie* şi *ocazie.* Ne-ar fi uşor să exemplificăm şi cu alte tipuri de poezie ocazională, analizate în cuprinsul acestui studiu.

CONCLUZII

PROCESUL POEZIEI OCAZIONALE CONTINUĂ, după cum am văzut, de mai bine de un secol, fără să-şi piardă acuitatea, ba dimpotrivă. Poet *ocazional* sau poet *de laborator*, poet *angajat* sau poet *detaşat*, poet *martor* sau poet *absent*, poet *în acţiune* şi poet în *turnul de fildeş*, acestea sînt cîteva alternative extreme între care poate alege poetul epocii noastre.

Poezia tinde din ce în ce mai mult să respingă ocazia care o susţinea odinioară sau mai de curînd. Existenţa însăşi a poemului are cu toate acestea nevoie de un reazim în eveniment. Iată una din contradicţiile cele mai mari ale poeticii moderne.

„Subiectul literar fără lăcaş" (expresia îi aparţine lui Şklovski) — materie eliberată de ocazional, am spune noi aici — atrage şi preocupă astăzi atît pe prozator cît şi pe poet. Ajunsă pe ultima treaptă a eliberării, poezia accede la o conştiinţă din ce în ce mai profundă a propriului său demers. Nietzsche a făcut caz de „spiritul care ia în joacă naiv — adică fără intenţie, numai dintr-un plus de forţă şi putere — tot ceea ce fusese considerat sacru, bun, intangibil, divin", spirit care apare „alături de solemnitatea care a dom-

nit pînă acum în gest, verb, ton, privire, morală și datorie [...] ca întrupare a propriei lor parodii"[1].

Epoca noastră a moștenit această stare de spirit, aducînd-o la ultima limită. Conștiința poetică despre care este vorba aici se dezvoltă concomitent cu luarea în derîdere și parodierea ceremoniilor, gesturilor, ritualurilor și limbajelor din trecut. Poetul modern a cunoscut entropia retoricilor tradiționale.

Oricum, o nouă înțelegere a noțiunii de cotidian, ca și de nemijlocit, care pretinde mai multă inițiativă și inventivitate în viața socială, mai multă varietate și creativitate în modul de viață, impune, se pare, o nouă folosire a elementului ocazional.

Or, pentru a schimba în acest sens formele poeziei, ar trebui transformate mai întîi condițiile care determină poezia. Mai avem încă mult pînă să putem domina și, mai ales, crea, evenimentul, așa cum vrem. În întîmplările vieții, ocaziile ni se impun, în general, ca tot atîtea constrîngeri.

Este oare cazul să ne întrebăm dacă cititorul modern nu este la rîndul său forțat să aleagă între un Eluard sau un Michaux, un Maiakovski sau un Pasternak, un Lorca sau un T.S. Eliot ? Aceasta ar însemna să refuzăm poeziei dreptul său imprescriptibil de a avea „forme multiple". Fie că vei cînta ca și Mallarmé, „în opoziție cu ocazia", sau vei „aștepta" ocazia pentru a cînta, și într-un caz și-n altul, o vei face în raport cu ocazionalul.

Este adevărat că avem destule motive să fim severi față de poezia ocazională sau *angajată* — așa cum trebuie să fim față de orice poezie și, în general, în artă — mai mult chiar, să fim suspicioși. Totuși nimic nu ne

---

[1] Apud Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1978, p. 9. Cf. *Die fröhliche Wissenschaft (Știința veselă)*, paragraful 382, reluat de Nietzsche în *Ecce Homo*.

autorizează s-o judecăm *a priori* ca o categorie poetică minoră sau de-a doua mînă.

Nenumărate exemple ar putea dezminți o atare judecată și ar contrazice orice generalizare excesivă. În definitiv, ce-ar putea fi mai poetic decît să recurgem la creația poetică pentru a opri clipa *trecătoare*, ca să ilustrăm evenimentele memorabile, lăsîndu-le mărturie despre aventura noastră umană ? Ar fi aceasta, la urma urmei, o derogare de la adevărata poezie ?

Astfel, problemele puse de poezia ocazională ne conduc la dilema esențială a poeticii moderne : este vorba, în ultimă instanță, de comunicabilitatea sau izolarea poeziei, într-un cuvînt, de locul poeziei în vremea noastră.

ANGAJAREA ŞI EVENIMENTUL

NU ESTE OARE UN ANACRONISM SĂ VORbim în zilele noastre de *angajare* în literatură, adică să mai luăm în serios această noţiune ? În urmă cu douăzeci de ani, André Breton exclama : „Josnicul cuvînt *angajare* emană un aer de slugărnicie de care poezia şi arta au oroare". [1] Era oare o replică la adresa lui Sartre şi a popularităţii crescînde a teoreticianului *literaturii angajate ?* Amărăciune provocată de eşecul suprarealismului de a pune în fapt poezia *în slujba Revoluţiei* ? Sau poate altceva ?

Oricum ar fi, în anii ce au urmat, termenul a căpătat un sens peiorativ, ori de cîte ori s-a referit la fapte literare sau artistice. El este primit cu o oarecare suspiciune chiar de cei angajaţi efectiv în evenimentul social sau de cei care militează în rîndurile organizaţiilor politice. Un poet ca Louis Aragon, care în timpul Rezistenţei a scris valoroase poezii *ocazionale angajate*, autor, între altele, şi al ciclului *Comuniştii*, mărturiseşte după 1970 : „Nu am fost niciodată angajat şi detest acest cuvînt. El aparţine sistemului filosofic al lui

[1] „Comète surréaliste", in *La Clé des champs*, J.-J. Pauvert, p. 130.

Jean-Paul Sartre şi nu intră în umilul meu mod de a gîndi". [2]

Mişcările de avangardă artistică — adevărate sau care se pretind ca atare — adoptă la rîndul lor o atitudine negativă faţă de însăşi ideea unei *angajări* militante. De pildă, în Franţa, printre creatorii care aduceau o nouă sensibilitate autentică, excepţiile de la această regulă sînt rare, începînd cu romantismul şi pînă în epoca noastră. Şi totuşi, *culturile naţionale* europene care, odată cu identificarea dintre naţiune şi Stat produsă în secolul al XIX-lea, se transformă de cele mai multe ori în culturi în slujba unor naţiuni anume, creează modelele unei noi literaturi *angajate*, deseori numită *tezistă*, sau în alte ţări, *tendenţioasă*. Putem constata în acelaşi timp că utopia socială (ca şi o bună parte din literatura numită şi ea *socială*), cu ideile utilitare despre funcţia (sau *menirea*) artei — precum saint-simonismul, fouriérismul sau proudhonismul care s-au infiltrat mai tîrziu în Internaţionala a II-a — seamănă cu unele teorii moralizatoare şi conformiste ale burgheziei.

Odată cu teoria *artei pentru artă*, şi chiar înainte, diferite tipuri de *literatură angajată* au fost acuzate — făţiş sau indirect — de promiscuitate sau de utilitarism, şi considerate, pe planul estetic propriu-zis, conformiste sau convenţionale. Există, într-adevăr, în tradiţia franceză o întreagă „mitologie" negativă în legătură cu ceea ce numim astăzi *angajare*.

Trebuie să subliniem că nu se poate afirma acest lucru despre majoritatea literaturilor europene şi din alte continente. În literatura rusă din secolul al XIX-lea, exista o înclinare destul de generalizată spre arta cu tendinţă socială sau *angajată* în toate domeniile, aşa cum o dovedesc multiplele reacţii împotriva *artei pentru artă* (atît de bine clarificate în scrierile lui Pleha-

---

[2] În interviul acordat în „L'Express", 20—26 septembrie 1971.

nov). În zilele noastre, în diferite țări din America latină, Africa sau Asia, numeroși scriitori, prozatori și poeți dintre cei mai notorii, n-au ezitat deloc *să se angajeze* în evenimentele sociale și politice. Trebuie să adăugăm că nu este vorba aici doar de țările subdezvoltate sau de cele *în curs de dezvoltare*. În Suedia, în Statele Unite sau în Germania occidentală, mulți autori renumiți n-au șovăit să-și pună condeiul în slujba actualității social-politice : reamintim dintre cazurile cele mai cunoscute *Armata nopții* de Norman Mailer, *Tricard Dixon și camarazii săi* de Philip Roth (preludiu la afacerea Watergate) sau unele romane de Günter Grass și Heinrich Böll, precursori ai viitoarei *Ostpolitik* preconizate de W. Brandt. În fine diferite experiențe *underground* sînt legate de o atitudine strict angajată în sensul negării sau al criticii sociale, ca și poeziile ocazionale, *songurile* contestatare, *living theatre* și diverse forme de *anticultură*.

Dacă în Franța este „prost văzut" sau „de prost gust" să vorbești încă de *angajare*, situația este cu totul diferită în alte părți. Ceea ce ne obligă în primul rînd să încercăm definirea noțiunilor (devenite practic universale) de *literatură angajată*, ca și de *angajare* ca atare.

Semnificantul *angajare* părea încă un neologism atunci cînd, după al doilea război mondial, a fost lansat în terminologia curentă,[3] cu toate că semnificatul la care se referea există de cînd există literatura și po-

[3] În cele mai multe limbi europene, sînt folosiți termenii francezi — *engagement, littérature engagée* — fără a fi traduși. Anumite literaturi și-au creat totuși sau numai au calchiat expresii corespunzînd francezului *engagement : impegno* în italiană (dar și *engagement), compromiso* (spaniolă), *commitment* (în Anglia și America), *angajiranost* sau *angajovanost* (în Iugoslavia) ; în Germania se folosește forma franceză a cuvîntului (Cf. Th. W. Adorno : *Die Dialektik des Engagements),* în timp ce rușii nu par să fi acceptat termenul (ei îl înlocuiesc deseori cu *napravlenost*).

litica. După cum am mai arătat, terminologia franceză denumea operele angajate din punct de vedere social sau politic *artă socială* (de exemplu: *romanul social*), lucrare sau piesă *tezistă*, mai tîrziu *literatură populistă* sau, între cele două războaie, *proletară.* Lipsea (ca şi în cazul terminologiei engleze) un echivalent mai precis pentru ceea ce nemţii numeau, încă de la jumătatea secolului al XIX-lea, *Tendenzliteratur* sau *Tendenzdichtung* (literatură sau poezie *cu tendinţă*). Cuvintele *Tendenz* şi *Tendenzlosigkeit* (apărînd deseori în traducerile franceze din textele lui Engels, Mehring, Plehanov sau, mai tîrziu, Jdanov sub denumirea *esprit de tendance*) exprimau în fond o atitudine angajată — *tendenţioasă* — a scriitorului şi a literaturii. Atît dezbaterile în jurul fenomenului de *Tendenzliteratur* în Germania şi Rusia (unde noţiunea fusese deja adoptată către mijlocul secolului trecut), cît şi diferenţierea între *tendinţă* implicită sau latentă, pe de o parte (ilustrată, de pildă, în diferite texte ale lui Engels [4]) şi, pe de altă parte, *tendinţă* conştientă şi explicită (impusă

---

[4] Este cunoscută scrierea, adesea citată, adresată de Engels Minnei Kautsky: „Eu nu sînt nicidecum adversar al poeziei cu tendinţă ca atare. Părintele tragediei, Eschil, şi părintele comediei, Aristofan, au fost amîndoi adevăraţi poeţi cu tendinţă, nu mai puţin Dante şi Cervantes, şi cea mai de seamă calitate a dramei lui Schiller [...] Dar cred că tendinţa trebuie să reiasă din situaţie şi din acţiunea însăşi, fără să fie scoasă în evidenţă în mod expres, şi poetul nu este ţinut să-i ofere de-a gata cititorului rezolvarea istorică pe care viitorul o va da conflictelor sociale descrise de el [...] şi nici să ia atitudine în mod explicit" (Marx, Engels, *Despre artă*, Editura Politică, Bucureşti, 1966, vol. I, p. 9.).

Iată un alt citat dintr-o scrisoare a lui Engels adresată în 1881 lui Bernstein *: „Nu aveţi nici un motiv să-l lăudaţi atita pe Vallès **. E un jalnic frazeolog literar sau, mai exact, un condeier frazeolog, fără absolut nici o însemnătate şi care a trecut la extrema stîngă din lipsă de ta-

literaturii de Jdanov)[5] au găsit în Franța un răsunet mai slab din cauza terminologiei inadecvate.

Trebuie să ne întoarcem puțin înapoi ca să discernem mai bine amploarea acestei probleme. Se știe cît de stînjenitoare devenea — sub presiunile deformatoare ale stalinismului — interpretarea critică a opiniilor aparținînd nu numai lui Marx și Engels, ci și celor care constituiau moștenirea culturală a întregii mișcări de stînga. Cine ar fi îndrăznit să le reamintească jdanoviștilor că un Heinrich Heine, poetul preferat al lui Marx, cel care, după părerea lui Mehring, depășea chiar ca „poet proletar" pe Hervegh și Freiligrath, vestejise deja, la mijlocul secolului trecut, poezia zisă cu *tendință* (*Tendenzdichtung*) ca și *poezia politică* (*Politischedichtung*).[6] Trebuia uitată și judecata lui Marx însuși cu privire la piesa lui Lassalle *Franz von Sickingen*.

---

lent și a devenit un scriitor tendențios pentru a strecura măcar astfel publicului maculatura sa infectă" (Marx, Engels, *op. cit.*, 1967, vol. II, p. 215).

Judecata exprimată aici este cu atît mai semnificativă cu cît e pronunțată de Engels după înnăbușirea Comunei, adică într-un moment în care o atitudine procomunardă ar fi fost foarte explicabilă. Breton folosește acest citat în textul *În legătură cu concursul de literatură proletară organizat de „L'Humanité"*, 1933, cf. *Point du Jour*, Gallimard, p. 111.

[5] „Literatura noastră sovietică nu se teme de acuzația de spirit de tendință. Da, literatura sovietică este tendențioasă, căci nu poate exista, în epoca luptei de clasă, o literatură care să nu fie o literatură de clasă, care să nu fie tendențioasă, care să fie apolitică" (în rusește, Moscova, 1934, stenograma Congresului).

[6] Cf. poemul său satiric *Atta Troll* și, mai ales, în culegerea *Zeitgedichte*, poezia *Tendenz* care îi vestejește pe poeții politici tendențioși. (Am citat această poezie la p. 61).

* Eduard Bernstein (1850—1932), social-democrat german.

** Jules Vallès (1832—1885), scriitor francez, membru al Internaționalei I și al Comunei din Paris.

În deceniul al patrulea vom asista la impunerea în literatură şi artă şi la instituţionalizarea în întreaga cultură a cuvîntului de ordine *partinosti* * (*parteilichkeit* în germană, tradus aproximativ în franceză prin *„esprit de parti"*) [7]. Binecunoscutul text al lui Lenin, publicat în 1905 cu titlul *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, ale cărui teze Vladimir Ilici nu se gîndise cîtuşi de puţin să le aplice la viaţa literară de după Revoluţia din Octombrie, devine un adevărat cod estetico-politic, un fir conducător obligatoriu. Nadejda Krupskaia, soţia şi cea mai apropiată colaboratoare a lui, a încercat în zadar să protesteze împotriva acestui abuz, reamintind că articolul fusese scris în momentul în care Partidul ieşea din îndelungata sa ilegalitate, în 1905, cu scopul de a orienta presa şi publicaţiile de partid. [8] Această reacţie a fost mai întîi înnăbuşită şi nu a putut fi cunoscută decît la sfîrşitul deceniului al cincilea.

Noţiunea de *partinosti* îşi are originea în tendinţele radicale ale narodnicismului, îndeosebi la un Cernîşevski, care exercitase o influenţă profundă asupra tînărului Lenin. Astfel, prin intermediul noţiunii de *narodnosti* (caracter popular), matrice a mişcării narodniciste, putem coborî, ca şi în cazul noţiunii de *Tendenz*,

---

[7] Vezi în legătură cu diferitele traduceri posibile ale acestui termen în franceză articolul lui Bernard Teyssèdre publicat în „Les Lettres Nouvelles", Paris, februarie 1961.

[8] G. Lukács a vorbit printre primii de acest protest al Ninei Krupskaia într-o „scrisoare particulară" adresată lui M. A. Caraccio şi publicată de acesta în revista „Nuovi Argomenti" (nr. 57, 1962). Putem observa la Lukács o înlocuire deseori foarte ingenioasă a termenului *Parteilichkeit* cu termenul apropiat *Parteinahme* (atitudine de partid, luare de poziţie...) pentru a ieşi din cercul vicios al jdanovismului.

* partinitate (rus.).

pînă la rădăcinile ideologice ale tinerei Europe a națiunilor, pînă la accepția herderiană de *Volksgeist*.

Absența în limba franceză a termenilor *Tendenz* (sau *Tendenzlosigkeit*), *narodnosti* și *partinosti*, care, după cum am mai spus, nu lămureau îndeajuns unele discuții din sînul mișcării de stînga, a putut contribui într-o oarecare măsură la succesul pe care avea să-l cunoască termenul de *engagement*. Acesta, departe de a rezolva vechile neînțelegeri, va aduce după sine, după cum vom vedea, altele noi.

* * *

Cuvintele *engager* — *engagement* sînt atestate încă din secolul al XII-lea (cf. Littré). Etiemble, în prefața cărții sale *La littérature dégagée*, îl citează pe Montaigne care scria : „Nu pot să mă angajez prea profund și în întregime. Cînd voința mă împinge spre un partid, nu o face sub forma unei obligații atît de violente încît rațiunea mea să se contamineze".

Prima versiune a studiului *Racine și Shakespeare* al lui Stendhal (în 1823) conferă verbului *a se angaja* o semnificație care va deveni curentă abia în secolul XX : „Un subiect istoric, aparținînd de preferință istoriei naționale, care să îngăduie scriitorului să se angajeze curajos în timpul său luînd atitudine față de problema politică a momentului..." [9]

O nouă accepție a cuvîntului pare să se fi stabilit mai întîi în context filosofic și etic. Cercetările noastre ar atribui paternitatea ei grupului de la revista „Esprit", în deceniul al patrulea al secolului nostru : „Limbajul lipsit de angajare cade în elocință" — scria Emmanuel Mounier în *Revoluția personalistă și comu-*

---

[9] Citat după Jean Giraud, *École romantique française*, Paris, 1958, p. 42.

nitară[10]. Pentru Mounier, *angajarea* presupune „evenimentul", care trebuie „întîmpinat" și care „conturează întîlnirea dintre univers și universul meu" : este vorba aici de un „eveniment reciproc" și de un „sentiment de schimb". Unele luări de poziție, formulate încă din 1932, prefigurează pe cele ale filosofiei existențialiste de după război : „Pentru un om situat într-un univers multiplu, angajat, înglodat pînă într-atît încît între el și țelurile lui, între el și sinea sa, se va afla întotdeauna o materie, o ființă, un eveniment, pentru el *acțiunea* adaugă incontestabil vieții interioare o realitate solidă și spirituală : nu numai a istoriei fecunde a prezențelor și refuzurilor care îl smulg tentației visului, ci și a transfigurării lumii prin dăruirea de sine".[11] Mounier va evidenția, în 1938, importanța „textului clasic despre angajare publicat de Landsberg",[12] pentru a explica „spiritul de decizie provocat la noi de evenimentele care, după 1934, ne-au obligat, chiar în numele pozițiilor noastre, să ne angajăm... Trebuia să facem acest lucru pentru că situația politică ne-o cerea. A fost mai întîi ziua de 6 februarie, apoi cea din 12

---

[10] P. 225. Cartea a apărut în 1934. La rîndul său, într-un interviu acordat ziarului „Le Monde" (*Le Monde des livres*, 14 decembrie 1972), Denis de Rougemont declară : „Pot să revendic paternitatea conceptului de angajare... Prima mea carte (apărută în 1934), *Politica persoanei*, debuta cu un capitol intitulat *Angajarea intelectualului*... Dar pentru mine scriitor angajat nu e acela care se lasă în grija unui partid dacă e vorba să ia o poziție politică. Dimpotrivă, este un om responsabil care într-o situație dată poate spune : răspund pentru asta". Cf. monografia lui Peter Kemp : *Théorie de l'engagement* (vol. I și II, Seuil) care se ocupă de această problematică în mediile creștine și personaliste.

[11] Aceeași lucrare, *Oeuvres de Mounier*, Seuil, Paris, 1961, vol. I, p. 847.

[12] Cf. *Engagement de la foi*, antologie tematică a textelor lui Mounier, Seuil, Paris, 1968, p. 75.

februarie [...] A survenit apoi problema spaniolă [...] Şi în fine, evenimentul crucial: München". [13]

Vocabularul tehnic și critic al filosofiei de Lalande dă următoarea definiție termenilor *engagement*, *engagé*, aceştia fiind, după cum se arată, „foarte folosiți în filosofie": „O gîndire angajată este, pe de o parte, cea care priveşte cu seriozitate consecințele morale şi sociale implicate, şi, pe de altă parte, cea care recunoaşte obligaţia de a rămîne credincioasă unui scop (de cele mai multe ori colectiv) al cărui principiu îl acceptase în prealabil... Această expresie se potriveşte atît caracterului cît şi reflecţiei filosofice că omul se naşte totdeauna în mijlocul unei situații date, ceea ce determină anumite condiții..." Şi, la rubrica *Critică*, acelaşi dicționar face următoarea observație: „Angajarea se poate astfel opune fie voinței de a trăi în chip intelectual într-un turn de fildeş, fie disponibilității lăudate de André Gide, fie pretenției de a începe să filosofezi fără o supoziție prealabilă. Ar fi cazul, mai ales ţinînd seama de marea vogă a acestui termen, să examinăm îndeaproape, de fiecare dată cînd apare, ce urmăreşte autorul atunci cînd se slujeşte de el..."

Termenul apare de îndată ca slab determinat, ca insuficient determinant. Jean Wahl constată, imediat după al doilea război mondial: „Cuvîntul angajare este foarte vag. Trebuie să ne lipsim cu totul de acest cuvînt". [14] Deci înaintea celui de-al doilea război mondial nu găsim atestată o întrebuințare generalizată, în acest sens nou şi special, a termenilor *angajare*, *literatură angajată*, *a se angaja*. Apar totuşi, ici şi colo, într-o accepție care, în ciuda fluctuației lor, se apropie de cea actuală.

---

[13] *Ibidem*, p. 80—81.

[14] Citat de Etiemble în articolul *De l'engagement*, publicat în „Valeurs", octombrie 1946, reluat în cartea sa *Littérature dégagée*, Gallimard, Paris, p. 19.

În scrierile lui André Gide, către 1934 — momentul primului Congres al scriitorilor sovietici — putem citi următoarea frază, cît se poate de caracteristică pentru ataşamentul său faţă de poziţiile apărate din totdeauna în literatura franceză: „Consider că U.R.S.S. nu va fi triumfat definitiv decît în ziua în care va putea produce opere complet eliberate de grija luptei de clasă". [15] Această atitudine este în contradicţie cu cea adoptată de Jdanov la primul Congres. La 23 octombrie 1934, în discursul său de deschidere intitulat *Literatura şi Revoluţia*, pronunţat la Mutualité în faţa a peste 4000 de persoane (venite la chemarea Asociaţiei Scriitorilor şi Artiştilor revoluţionari, pentru a auzi darea de seamă asupra primului Congres al scriitorilor sovietici care se încheiase de curînd şi la care participase, printre alţii, André Malraux), Gide n-a ezitat cîtuşi de puţin să replice prin aceeaşi antiteză poziţiei oficiale a lui Jdanov: „Dacă U.R.S.S. triumfă — şi trebuie să triumfe — în curînd arta sa se va elibera de orice luptă — vreau să spun: se va emancipa". [16]

În conferinţa sa asupra *Poziţiei politice a artei actuale*, ţinută la Praga în 1935, André Breton îşi exprimă speranţa „că nu va ajunge să vadă suprarealismul deviind într-un plan apolitic unde ar pierde orice sens istoric sau angajîndu-se exclusiv în plan politic ceea ce n-ar constitui decît un pleonasm". [17]

A se degaja — a se angaja — termenii, după cum vom vedea, au intrat din ce în ce mai mult în circulaţie, fără să se fixeze totuşi.

---

[15] Texte adunate în cartea lui Gide intitulată *Littérature engagée*, Gallimard, Paris, 1950, p. 51.

[16] *Ibidem*, p. 58.

[17] *La position du surréalisme*, în „La Bibliothèque volante", nr. 2, p. 1, reeditată de Maspéro în 1971.

Paul Nizan a contribuit cel mai mult, poate, dintre toţi scriitorii de stînga la definirea, în Franţa, a noii *funcţii* a unei „literaturi responsabile", luînd o poziţie conştientă şi decisă în faţa evenimentelor social-politice şi diferenţiindu-se de vechea *literatură socială* prin hotărîrea sa de a acţiona şi prin conştiinţa sa de clasă. După conferinţa de la Harkov (1930) şi mai cu seamă după primul Congres al scriitorilor de la Moscova (1934) la care *realismul socialist* fusese recunoscut oficial, eşecul proletcultismului în U.R.S.S. şi insuccesul „literaturii proletare" în mai multe alte ţări deveniseră evidente. S-a considerat necesar să fie trasate perspectivele unei culturi şi ale unei literaturi revoluţionare, cu tendinţă critică şi militantă, angajată în programul mişcării comuniste *pentru schimbarea lumii*. Iată de ce Nizan opunea, în 1935, „partidului Rezistenţei literare, cu visurile sale despre arta clasică"... „partidul Mişcării (care) n-are ambiţii clasice, pentru că întreg secretul creaţiilor sale constă în acuzarea lumii şi în voinţa de a o schimba"... „Astăzi, toate şansele sînt — spunea în concluzie autorul pamfletului *Aden Arabie* — în favoarea unei literaturi care ar deveni pe deplin conştientă de funcţia ei non-clasică şi care s-ar preocupa să formuleze în termeni duri şi precişi scandalul condiţiei impuse omului. Dar ea s-ar pierde dacă ar rămîne la nivelul refuzului, al unui exerciţiu de gîndire şi de scriere care ar fi numai negative : ea nu şi-ar mai asuma responsabilitatea care constituie principala sa ambiţie... Această literatură ar pedala mai mult pe viitor decît pe prezent, pe voinţă decît pe constatare, ar spune oamenilor nu atît ceea ce sînt cît ceea ce ar dori, în mod confuz, să fie. Un raport de responsabilitate ar uni-o cu cititorii săi ; ea s-ar ocupa mai mult

să le ascută conştiinţa de sine decît să le procure plăcere. Aceasta înseamnă angajare". [18]

Funcţie, conştiinţă de sine, voinţă de a schimba, responsabilitate, valorile acţiunii, prioritatea *viitorului* asupra *prezentului,* primatul *conştiinţei formate* asupra *plăcerii resimţite,* sînt tot atîţia termeni-cheie care aveau să reapară în teoria *literaturii angajate* a lui Jean-Paul Sartre.

Experienţa acelui „ciudat război", cu înfrîngerea umilitoare (de la început), apoi Rezistenţa, cu latura ei exemplară (ne gîndim fireşte la acţiunea de Rezistenţă şi mai puţin la „literatura Rezistenţei" ca o componentă a sa) aveau să pună în discuţie *disponibilitatea* ridicată în slăvi de André Gide. Aceasta va fi judecată de mulţi ca „o nouă trădare a intelectualilor", ca o demisie a „mandarinilor" * şi ca o abandonare pur şi simplu a literaturii. Puţini au fost aceia care au ascultat incriminările proferate în America latină de un Benjamin Péret, împotriva „dezonoarei poeţilor" care şi-au angajat condeiul ! Noile nume care se afirmă au o concepţie cu totul diferită despre datoria scriitorului şi despre funcţia literaturii : ei se vor în primul rînd „îmbarcaţi" (acest termen datorat lui Pascal este deseori folosit de ei), „responsabili", „în situaţie", „în mijlocul acţiunii", ei se simt obligaţi să „aleagă" şi să „ia atitudine". O veritabilă „mitologie" a *Evenimentului* luă naştere. Acest cuvînt, scris deseori cu majusculă, desemna atît înfrîngerea cît şi războiul însuşi şi tot ceea ce îl precedase. Mai tîrziu, vor intra în circulaţie cuvintele „evenimenţial" şi chiar „evenimenţialitate".

---

[18] *Une littérature responsable,* apărut în „Vendredi", nr. 1, 8 noiembrie 1935, reluat în *Paul Nizan — Intellectuel communiste,* Maspéro, vol. I, p. 139—140. În acelaşi text cuvîntul *angajat figurează* de mai multe ori, cu sensuri diferite.

* Cu sensul, intelectuali de stînga.

Jean-Paul Sartre a descris, mai ales în ciclul neterminat *Drumurile libertății* și în piesa *Muștele*[19], calea de urmat de la *libertatea* inutilă, bazată pe voința de autonomie individuală și pe o *disponibilitate* asemănătoare cu cea a lui Gide, la o activitate integrată într-un *proiect* colectiv, angajantă și *angajată* în același timp.

După ce a explorat slăbiciunile *relei-credințe* care ne privează de *alegerea* noastră personală, sesizînd întreaga însemnătate a *responsabilității* noastre nu numai față de noi înșine, dar și față de ceilalți și față de eveniment, autorul *Ființei și Neantului* a imprimat, imediat după război, un sens special — devenit în curînd internațional — termenilor de *angajare* și de *literatură angajată*. *Prezentarea revistei „Les Temps Modernes"* și eseul intitulat *Ce este literatura?* au oferit mai multe definiții, citate de nenumărate ori atît în Franța cît și în străinătate, și foarte adesea cu un sens modificat față de cel dat de autor.

---

[19] Oreste, în *Muștele*, este educat de pedagogul său, în așa fel încît să rămînă „detașat" : „Acum, iată-te tînăr, bogat și frumos [...] eliberat de orice servitute și de orice credință, fără familie, fără patrie, fără religie, fără meserie, liber să slujești orice cauză și știind că nu trebuie niciodată să slujești nici o cauză, într-un cuvînt, un om superior" (tr. Nicolae Minei și Any Florea, în *Teatru*, E.L.U., București, 1969, vol. I, p. 30). Dar Oreste va auzi cu durere : „Ca să iubești, ca să urăști, trebuie să te dărui" (*Ibidem*, p. 57). Purtătorul de cuvînt al lui Sartre în *Drumurile libertății*, Mathieu Delarue, își pune întrebări asemănătoare : „Dar, la ce servește libertatea, dacă nu ca să te angajezi ? Ți-au trebuit treizeci și cinci de ani ca să te purifici, și rezultatul este vidul" (*L'âge de la raison*, Gallimard, Paris, 1958, p. 125). Înaintarea libertății sterile spre *angajare* și conștiința *situației* sale inevitabile în istorie, acestea sînt problemele pe care personajul din carte nu le va rezolva. Este oare acesta motivul pentru care romanul n-a fost terminat ?

„Pentru noi scriitorul nu este nici Vestală, nici Ariel: el este «în mijlocul acțiunii» orice ar face, marcat, compromis chiar și-n locul cel mai retras..."

„Întrucît scriitorul nu are nici un mijloc de a evada, noi vrem ca el să-și îmbrățișeze strîns epoca; ea este unica lui șansă..."

„...Nu putem evita intrarea în joc..."

„...Scriitorul se află în situație în epoca sa: fiecare cuvînt are un răsunet. Fiecare tăcere de asemeni. Eu îi consider pe Flaubert și Goncourt responsabili de represiunea care a urmat Comunei deoarece n-au scris nici un rînd ca s-o împiedice." [20]

Spre deosebire de muzician, de sculptor și chiar de poet, care, după Sartre, nu se folosesc de „semne" și „nu se gîndesc să dea nume lumii", [21] prozatorul, „scriitor angajat" prin excelență, știe că „vorbirea este acțiune: știe că a dezvălui înseamnă a schimba și că nu poți dezvălui decît proiectînd să schimbi. El a părăsit visul imposibil de a zugrăvi imparțial societatea și condiția umană". [22]

Să dezvălui semnificațiile acestei lumi cu intenția *s-o schimbi*, să renunți la preocuparea pentru imparțialitate (reapare aici *tendința* [23]), toate acestea arată că

[20] Y.-P. Sartre, *Prezentarea revitei „Les Temps Modernes"*, tr. Georgeta Horodincă, în *Teatru, op. cit.*, vol. II, p. 323.

[21] „Ar fi o prostie, susține Sartre, „să pretinzi o angajare poetică". Cf. *Ce este literatura?*, tr. Georgeta Horodincă, în *op. cit.*, p. 329. Am analizat mai pe larg această problemă, și îndeosebi diferența între angajarea în proză și angajarea în poezie, în eseul *Noțiunea de angajare la Sartre*, inclusiv în volumul *Marxismul și critica literară*, lucrare colectivă a criticilor și teoreticienilor iugoslavi, apărută la Belgrad în 1970. V. și articolul nostru din „Le Monde", supliment literar, Paris, 13 octombrie 1972.

[22] Y.-P. Sartre, *Ce este literatura?*, *op. cit.*, p. 333.

[23] Să amintim totuși că Sartre se alătură acuzațiilor aduse de critica modernă franceză literaturii zise „populiste" („Populismul este un copil de oameni bătrîni, tristul

Sartre urmărea să ducă acţiunea la nivelul realităţii politice, în cadrul unui *proiect* social bine determinat. Astfel, *funcţia* literară (mai precis cea a operei în proză) trebuie să devină, în ultimă instanţă, un fel de „mediere" : „Un scriitor este angajat atunci cînd este preocupat să atingă conştiinţa cea mai lucidă şi integrală a *îmbarcării* sale, adică atunci cînd transformă pentru el şi pentru ceilalţi angajarea spontană în reflecţie. Scriitorul este un mediator prin excelenţă, iar angajarea înseamnă mediere". [24]

Numeroase neînţelegeri au survenit în această problemă din momentul în care începem să privim şi *angajarea* din punctul de vedere al *subiectului* şi la nivelul actului de creaţie. Astfel vom distinge în toţi aceşti ani de după război două serii de semnificaţii (cum ar spune formaliştii ruşi), ireductibile între ele şi uneori contradictorii: prima serie aparţine sociologiei artei, a doua psihologiei creativităţii.

Aceste contradicţii apar deseori în contexte foarte apropiate, încît creează confuzie în majoritatea lucrurilor care s-au spus şi repetat despre *angajare* şi în definiţiile încercate. Aici merită să ne oprim un moment. Cînd Bachelard ne invită „să recunoaştem că în multe împrejurări poezia este o angajare a sufletului" [25], el nu se gîndeşte desigur la acţiunea socială şi militantă a literaturii pe care o presupune angajarea sartriană, ci la o înclinaţie strict subiectivă. Tocmai de la această noţiune pleacă şi *îmbarcarea* lui Pascal la care se referă personaliştii, ca şi *Entschlossenheit* a lui Heidegger (starea celui ce este inclus, decizia de a se include), concept care n-a fost desigur străin filosofiei existenţialiste,

---

vlăstar al ultimilor realişti", *Prezentarea revistei „Les Temps Modernes, op. cit.*, p. 323), ca şi „realismului socialist".

[24] Y.-P. Sartre, *Situations II, op. cit.* p, 124.

[25] G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, p. 5.

putînd motiva unele din reflecţiile ei fundamentale. (Ceea ce e valabil şi pentru *intenţionalitatea* lui Husserl.)

Înţelegerea cuvîntului *angajare* în sens pasiv sau activ provoacă la rîndul ei diferite neînţelegeri : cînd determină starea celui care se află *angajat* mai mult sau mai puţin independent de voinţa sa, cînd califică actul prin care *ne angajăm*, alegerea care determină un comportament voit sau o luare de poziţie conştientă. Sîntem oare *angajaţi* (pasiv) chiar înainte să luăm hotărîrea de *a ne angaja* (activ) ?

Confuzia la care conduc aceste accepţii este foarte evidentă. Semnificaţia cuvintelor *angajare* sau *angajat* îşi pierde astfel orice valoare determinantă şi acceptă o utilizare destul de ambiguă : pînă într-atît încît sîntem puşi în faţa unor încurcături cam stranii.

Mulţi şi-au dat seama de acest lucru fără a încerca totdeauna să disocieze nivelurile — activ sau pasiv, creativ şi social, psihologic şi sociologic — la care se referă cele două *serii* de semnificaţii amintite. Etiemble notează, în 1946, următoarea mărturie a lui Sartre : „Cîte prostii se scriu despre angajare şi despre felul în care am conceput-o eu. Pascal şi Corneille, Montaigne şi Michelet erau în mijlocul acţiunii, ei se aflau *în situaţie*. Şi toţi scriitorii din secolul al XVIII-lea. Şi Jean Genet. Şi Gide, zău ! Eu îl consider angajat..." [26]

În diferite ocazii textele lui Sartre însuşi tind să lărgească pînă la limitele extreme noţiunea de *angajare* : „Mallarmé şi Genet sînt şi unul şi altul angajaţi în chip conştient... Angajarea lui Mallarmé îmi pare totodată totală şi posibilă, socială şi poetică". [27] În *Critica raţiunii dialectice* se vorbeşte despre „angajarea literară" [28]

---

[26] Cf. *Littérature dégagée*, p. 12.

[27] Interviu acordat Madeleinei Chapsal, în *Les Ecrivains en personne*, Julliard, p. 230. Philippe Sollers va relua aceeaşi idee declarînd : „Pentru Mallarmé, angajarea literară este de o gravitate absolută" („Tel Quel", nr. 26, 1966, p. 84).

[28] Cf. p. 72, Gallimard.

a lui Flaubert. Cu ocazia apariției primelor două volume din *Flaubert* *, Sartre avea să se pronunțe din nou asupra acestui subiect, răspunzînd întrebării pertinente formulate de M. Rybalka și M. Constat : „În trecut, de mai multe ori ați vorbit despre „Dezangajarea totală" a lui Flaubert, iar în *Probleme de metodă* vorbiți despre „angajarea sa literară". Cum se articulează între ele, după părerea dumneavoastră, aceste două idei ?"

Răspuns :

„Dezangajarea totală este evidentă cînd analizăm pe deasupra tot ceea ce a scris el. Dar, vom constata o angajare într-un al doilea plan pe care l-aș numi, cu orice risc, politic ; să ne gîndim că acest om a putut, de pildă, să-i insulte pe comunarzi, acest om despre care știm că era proprietar și reacționar. Dar dacă ne oprim la asta nu sîntem drepți cu Flaubert. Pentru a-l înțelege cu adevărat, trebuie să ajungem pînă la angajarea profundă, o angajare prin care încearcă să-și salveze viața. Important aici este că Flaubert s-a angajat total pe un anume plan, chiar dacă acesta implică asumarea unor poziții condamnabile din afară. Angajarea literară constă, în cele din urmă, în asumarea întregii lumi, a totalității. A considera universul ca un tot, cu omul dimpreună, a-l socoti din punctul de vedere al neantului, este o angajare profundă, nu numai o simplă angajare literară, în sensul în care «te angajezi să scrii cărți». Ca și pentru Mallarmé, care este un nepot al lui Flaubert, este vorba aici de o adevărată patimă, în sensul biblic al cuvîntului." [29]

Ce-i de făcut atunci cu termenul *angajare ?*

---

[29] „Le Monde" din 14 mai 1971. Sartre a dat explicații asupra acestei poziții într-o lungă convorbire filmată și publicată simultan în 1976 : *Sartre — film realizat de A. Astruc și M. Constat*, Gallimard, p. 80—83. Cf. și *Les écrits de Sartre*, culegere de texte alcătuită de M. Constat și M. Rybalka, Gallimard, Paris, 1970.

* Este vorba de lucrarea *L'Idiot de la famille*, apărută în 1971, rămasă neterminată.

Să ne întoarcem pentru moment la epoca în care scriitorii cei mai de seamă se văd obligați, într-un fel, să-și precizeze fiecare propria atitudine față de *angajare.* Aceste luări de poziție multiple și continue ne permit să scoatem în evidență o *problematică* deosebit de semnificativă, revelînd conștiința literaturii despre propriul său statut.

Albert Béguin încercase să împace cele două interpretări posibile, rămînînd totodată mai aproape de accepția care, după împărțirea propusă de noi, ține de aspectul creativ și subiectiv al actului *angajat* : „Poetul cu adevărat angajat, nu este acela care acționează ca un bun cetățean la cerințele momentului prezent, ci acela care urmîndu-și destinul solitar, exprimîndu-și viața sa interioară, este înzestrat cu antene care conferă scrisului său o valoare profetică. Sensul întîmplărilor istorice viitoare este întrevăzut de el și prefigurat de angoasele și speranțele sale, atras de viitorul pe care nu-l cunoaște ca și noi, dar care îi determină totuși gîndurile, pasiunile și ființa". [30]

Cu și mai multă fermitate, Michel Leiris se pronunța, încă din 1946, pentru o *angajare* manifestată prin intermediul operei literare, în și prin experiența creatoare a artistului. El a formulat în prefața la *Vîrsta matură* această remarcă esențială : „În acel caz era mai puțin vorba de ceea ce numim de obicei *literatură angajată*, cît de o literatură în care încercam să mă angajez cu totul".

Este cunoscută de asemeni pledoaria lui Jean Paulhan pentru *dezangajare*, după *angajarea* în Rezistență, ca și severa reacție a bătrînului Gide. Acesta din urmă se simțea oarecum obligat să reacționeze în mod public împotriva luărilor de poziție ale lui Sartre, opunîndu-le punctul său de vedere în fața unui auditoriu mai larg. (Ceea ce a și făcut imediat, într-un editorial al săptă-

---

[30] A. Béguin, *Poésie de la Présence,* Seuil, Paris, 1957, p. 344.

mînalului „Terre des hommes", după primele apariții ale revistei „Les Temps modernes"): „Manifestul din «Les Temps modernes» este tulburător; susceptibil să orienteze unele vocații nehotărîte și să reducă în chip oportun numărul celor ce se hrănesc cu visuri.

Dar sper că Sartre nu se va opri aici; că după literatură îl vom vedea «angajînd» pictura și muzica. Pentru cea din urmă nimic nu este mai ușor: compozitorul n-are decît să țină arcușul altfel. E de-ajuns, după împrejurare, să schimbe titlul sau dedicația unei opere (cum se spune că a făcut Beethoven) și nimeni nu va observa: *Trăiască regele*, *Trăiască Liga* se pot intona pe aceeași arie.

Cît despre pictură, Picasso ne-a arătat și demonstrat în memorabila sa *Guernica*, de ce era în stare penelul condus de existențialism. Cu toate acestea, scopul stringent al acestei pînze rămînea insuficient precizat: mai rămîneau încă destule calități artistice, care nu se supun cu ușurință. Însă îmi amintesc de o expoziție a pictorilor ruși, la Tbilisi, unde nici o operă nu dovedea o uitare de sine izbitoare, pînă și în subiectele semnificativ alese. Astfel pictura devenea «ceea ce niciodată n-ar fi trebuit să înceteze a fi: o funcție socială», așa cum ne spune astăzi Sartre despre literatură. Căci existențialismul în pictură nu ține seama de virtuțile contemplative inoperante, de meritele inutile și inactive ale meseriei". [31]

Trei ani mai tîrziu, Gide revine încă o dată asupra problemei, de data aceasta într-un fel mai confidențial, în *Jurnalul* său, dar tot atît de polemic: „Nimic nu mi se pare în același timp mai absurd și mai justificat decît reproșul ce mi se aduce azi că n-am știut niciodată să mă *angajez*. O, Doamne! Și tocmai în această privință diferă cel mai tare de noi leaderii noii generații" (Gide tocmai îi citase pe Valéry, Proust, Suarès,

[31] „Terre des hommes", nr. 8, 17 noiembrie, 1945.

Claudel și pe el însuși, uniți prin același „dispreț pentru actualitate"). Acești noi veniți „cîntăresc o operă în funcție de eficacitatea ei imediată [...] Totuși cînd era nevoie de *martori*, nu mi-a fost cîtuși de puțin teamă să mă angajez [...] Dar *Amintirile de la Curtea cu Juri* sau *Întoarcerea din U.R.S.S.* n-au aproape nici o legătură cu literatura". [32]

S-ar părea că Albert Camus este mai aproape de Gide decît de Sartre : „Astăzi, orice artist — declară, la rîndul său, autorul *Străinului* — este îmbarcat pe galera timpului său. Pînă acum el se afla în amfiteatru [...] Acum, dimpotrivă, artistul se află chiar în arenă". Și adaugă o precizare importantă : „Îmi plac mai mult oamenii angajați decît literaturile angajate". [33]

Această ultimă formulă lămurește cel mai bine locul pe care situația literară în Franța avea să-l acorde *angajării* : autorul nu are decît să se angajeze „cu totul" în opera sa și să adopte ca cetățean poziția *socială* pe care o vrea, și într-un caz și în celălalt, literatura nu trebuie să se supună prescripțiilor moralei, imperativelor politice sau exigențelor unei ideologii.

---

[32] André Gide, ***Jurnal***, 19 ianuarie 1948 tr. Savin Bratu, Univers, București, 1970, p. 634.

[33] A. Camus, *Oeuvres*, Gallimard, Paris ,vol. I, p. 15—16. Cf. în același loc : „Marii romancieri sînt filosofi, exact contrariul scriitorilor ***cu teză***". Gaëtan Picon, la rîndul său, citează în ***Panorama de la nouvelle littérature française***, printre „Documente" (secțiunea : „Poziții estetice", ediția din 1959, p. 446—447) un punct de vedere al lui Pierre Reverdy, foarte apropiat de cel al lui Camus, relevat mai sus : „Poetul se detașează în măsura în care omul se angajează, iar omul detașat permite poetului să se angajeze [...] Omul este cu atît mai angajat cu cît poetul este mai puțin" (Apud : ***Circonstances de la poésie***, în „L'Arche", 1946).

René Guy Cadou vedea angajarea într-un fel absolut identic : „Poeții angajați din ultimii ani sînt angajați ca urmare a opiniilor politice sau religioase. Mallarmé a fost angajat în artă. Pentru mine orice angajare nu are valoare — spun o banalitate — decît față de sine însuși și în viață" (***Notes inédites 1948—1949***, in *Oeuvres complètes*, Seghers, Paris, 1973, vol. II, p. 292).

Un dublu joc de cuvinte, pornind de la termenul *engagement*, dezvăluie perfect cele două semnificații opuse ce nu vor întîrzia să-i fie atribuite : *langagement* * (termen inventat în Canada de André Major) și *encagement* ** (o ironie a lui Guillevic într-un interviu acordat în Iugoslavia).

Astfel *angajarea* va continua să fie obiectul unei deprecieri din ce în ce mai generalizate. Cauzele principale nu sînt, desigur, doar de ordin literar sau estetic. Emmanuel Mounier nota, încă din 1947, că este „simptomatic faptul că voința și angajarea au cunoscut în lumea modernă o desconsiderație și un recul paralele și că disperarea contemporană s-a născut din renunțările noastre, chiar dacă ea i-ar angaja pe unii să le depășească". [34]

Înainte de a examina cauzele acestei situații, este necesar să completăm dosarul *angajării* și să adăugăm opiniilor unor spirite atît de diferite ca Sartre și Camus, Gide și Mounier, Breton, Béguin, Reverdy, Aragon sau Leiris, pe cele ale generației care s-a afirmat după 1950. Așa cum scriitorii perioadei precedente își precizează propriile lor poziții în raport cu *angajarea*, reprezentanții noii literaturi țin să-și sublinieze unul după altul detașarea totală față de *literatura angajată*. Și în acest caz, o nouă problematică, nu mai puțin semnificativă, precum și o nouă conștiință de sine par să se afirme.

Noul roman a fost conceput de unii din susținătorii săi și interpretat de criticii săi ca o literatură conștient *dezangajată*, *detașată*. Orice intervenție în desfășurarea evenimentelor politice, orice acțiune *socială* îi sînt efectiv străine : el refuză sistematic semnificația *an-*

---

* Cuvîntul s-ar putea traduce aproximativ cu : „vorbărie lungă".

** izolare, închidere în colivie (fr.).

[34] E. Mounier, *Qu'est-ce que le personnalisme*, in *Oeuvres*, tome III, p. 193.

gajării din seria pe care am desemnat-o ca sociologică. Formula lui Alain Robbe-Grillet, care s-a bucurat de un oarecare succes, o devedeşte destul de clar: „Singura angajare posibilă, pentru scriitor, este literatura însăşi". Cartea sa *Pentru un nou roman* conţine — după cum se ştie — un rechizitoriu sever împotriva *angajării politice*, restabilind pe deplin sensul creativ al cuvintelor. „Ce s-a ales din angajare? Sartre care văzuse pericolul literaturii moralizatoare, a militat pentru o literatură morală, care urmărea doar să trezească conştiinţele politice punînd problemele societăţii noastre, dar care va evita spiritul de propagandă redîndu-i cititorului întreaga libertate. Experienţa ne-a dovedit că era încă o utopie [...] Să redăm deci noţiunii de angajare singurul sens pe care îl poate avea pentru noi. In loc să fie de natură politică, angajarea este, pentru scriitor, deplina conştiinţă a problemelor actuale ale propriului său limbaj, convingerea extremei lor importanţe, voinţa de a le rezolva din interior." [35]

Din motive care în ultimă instanţă par destul de apropiate, Nathalie Sarraute se ridică, la rîndul ei, împotriva romanelor tradiţionale şi *angajate*. Pentru ea, confuzia „atinge punctul maxim cînd, bazîndu-ne tocmai pe tendinţa romanului de a rămîne mereu în urma celorlalte arte, fiind mai puţin în stare decît celelalte să se elibereze de formele perimate [...], vrem

---

[35] A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Editions de Minuit Paris, 1963, p. 38—39. Regăsim puncte de vedere similare la mai mulţi autori din tînăra generaţie, încît citindu-i într-un număr mai mare ,am putea constitui o adevărată topică a opiniilor împotriva *angajării*: „Tinerii scriitori resping noţiunea de angajare, (ei) înţeleg să conteste literatura nu prin acţiune, ci din interior, chiar prin felul de a scrie" (Claude Bonnefoy, *Un écrivain sans lignée*, în *Malraux devant la critique*, Garnier, p. 169). „Stilul însuşi, într-un sens mai profund, *înseamnă angajare*", scrie Manuel de Diéguez în *L'Écrivain et son langage*, Gallimard, Paris, p. 298. Am putea oferi numeroase alte citate de acest fel.

să facem din el o armă de luptă". [36] La reuniunea internațională COMES,* ținută la Leningrad în 1963, ea a expus, disociind exigențele creatoare ale operei de constrîngerile impuse din afară, următoarea opinie: „Nici o presiune, nici o rațiune — oricît de nobile ar fi — nu-l pot constrînge pe scriitor să scrie opere angajate. *Arta se prinde puternic*, continuă ea, citîndu-l pe Cézanne, *de rădăcinile ființei*, de sursa inefabilă a sentimentului". [37]

Oricît de discordante ar fi uneori vocile lor și oricît de divergente direcțiile investigării lor, *noii romancieri* au fost alături de fiecare dată cînd s-a pus problema *angajării*. (Vom constata același lucru la reprezentanții *noii critici*). Michel Butor, cu o artă a romanului diferită de cea a lui Robbe-Grillet, vede, la rîndul său, un pericol pentru scriitor în „renunțarea la meșteșugul specific pe care o ascunde cuvîntul frumos de angajare". [38] El crede în același timp că „puterea politică a romanului este foarte limitată, ca instrument de propagandă" [39] și consideră că singura „angajare care merită toate eforturile" este cea a operelor mari care „transformă modul de a vedea și de a înfățișa lumea și care, în consecință, transformă lumea". [40]

Trebuie oare să ne mai mirăm că Roland Barthes găsește și el „derizoriu" să pretindem literaturii *angajare* sau că acordă de cele mai multe ori acestui cuvînt toate conotațiile peiorative pe care le presupune

---

[36] N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1964, p. 150.

[37] Intervențiile la această reuniune sînt publicate într-un număr special din „Esprit", 1964.

[38] M. Butor, *Une autobiographie dialectique* (1955), in *Répertoire I*, p. 262.

[39] Cf. interviul consemnat de M. Chapsal, *Les Écrivains en personne*, p. 67.

[40] A. Robbe-Grillet, *Recherches sur la technique du roman*, in *Essai sur le roman*, coll. „Idées", Gallimard, Paris, p. 112.

* Comunitatea Europeană a Scriitorilor.

semnificaţia sa socio-politică? În faţa operei „prezente", în aparenţă fără contingenţe, supusă, deschisă tuturor interpretărilor, criticul se vede silit să-şi precizeze alegerea. Această alegere îl *angajează*. Este — după cum vedem — o *angajare* specială.

Stabilind o distincţie proprie între *„écrivain"* şi *„écrivant"* („scriitorul îndeplineşte o funcţie, cel ce scrie o activitate"[41]), Barthes continuă: „Scriitorul îşi interzice existenţial două moduri ale cuvîntului... : mai întîi *doctrina* deoarece el converteşte în pofida sa, prin chiar proiectul său, orice explicaţie în spectacol: el nu este niciodată decît un inductor de ambiguitate; apoi *mărturia*: deoarece s-a dedicat cuvîntului, scriitorul nu poate avea o conştiinţă naivă: nu poţi elabora un strigăt, fără ca mesajul să pună în evidenţă în cele din urmă mai mult elaborarea decît strigătul: identificîndu-se cu un cuvînt, scriitorul pierde orice drept de a atinge adevărul, căci limbajul este tocmai acea structură a cărei finalitate însăşi (cel puţin din punct de vedere istoric, de la sofişti încoace), de îndată ce el nu mai este riguros tranzitiv, neutralizează adevărul şi falsul. Dar ceea ce cîştigă incontestabil este puterea de a zgudui lumea, oferindu-i spectacolul ameţitor al unei *praxis* fără sancţiune. Iată de ce ar fi derizoriu să cerem unui scriitor *să-şi angajeze* opera: un scriitor care se „angajează" pretinde simultan să joace pe două structuri şi aceasta nu e posibil fără să trişeze, fără să se preteze la acel joc subtil care făcea din jupîn Jacques cînd bucătar, cînd vizitiu, dar nicicînd amîndouă deodată * (inutil să revenim, încă o dată la toate exemplele de mari scriitori neangajaţi sau „rău" angajaţi; şi de mari angajaţi, scriitori slabi). Ceea ce putem cere unui scriitor este să fie responsabil; dar să ne înţelegem: dacă scriitorul este responsabil de opiniile sale, acest lucru e lipsit de importanţă: dacă

---

[41] R. Barthes, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964, p. 148.
* Personaj din cunoscuta comedie a lui Molière, *Avarul*.

el își asumă mai mult sau mai puțin rațional implicațiile ideologice ale operei sale, și acest lucru este secundar; pentru scriitor, adevărata responsabilitate este de a suporta literatura ca o *angajare ratată*, ca o privire spre real, asemănătoare celei aruncată de Moise spre Pămîntul Făgăduinței (responsabilitatea lui Kafka, de exemplu)". [42]

Avangarda literară (acest termen este și el ambiguu), ca și *noua critică* nu sînt deloc dispuse să apere *angajarea* predecesorilor. Dimpotrivă, orice pretext li se pare bun pentru a o condamna în numele situației actuale: „Situația actuală este cu totul diferită de ceea ce numim angajare", declara odată Philippe Sollers, într-un interviu publicat de revista comunistă, „La nouvelle critique". „Această ultimă atitudine a fost totdeauna tipic burgheză (sentimentală, morală, neștiințifică). Nimic comun cu voința de a recunoaște adevăratul text al unei practici specifice în corelație necesară cu teoria marxistă." [43] O butadă aparținînd lui Hans Magnus Enzesberger ni se pare cu mult mai pătrunzătoare: „Nu e nevoie să fii angajat ca să vezi că regele e gol".

A devenit din ce în ce mai obișnuit ca în aproape toate mediile culturale ale stîngii franceze să se formuleze critici acerbe la adresa *literaturii angajate* și a *angajării*, identificată fie cu militantismul simplist sau cu rămășițele unui umanism desuet, fie cu „bunele intenții" naive și ineficiente sau cu activitatea „revendicativă" pur și simplu. Reproșurile exprimate de Maria-Antonietta Macciocchi în cartea sa *Despre Gramsci* par în acest sens destul de caracteristice: „Expresia «angajat», atît de răspîndită în Franța și pe care limba franceză a creat-o pentru a defini, de-acum încolo, în întreaga lume, pe intelectualul angajat în politică, semni-

[42] *Op. cit.*, p. 140—150.

[43] Această convorbire este reprodusă în *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris, p. 386.

fică în același timp, dacă privim de aproape, exact contrariul expresiei «organic legat de proletariat» (Gramsci) sau de asemeni organic legat de politică, a cărei nouă hegemonie este condiționată de proletariat. Astfel «angajat» devine un termen comod, în măsura în care acțiunea revoluționară nu este pe deplin asumată — sfîrșind prin a ascunde vechiul rol al intelectualului tradițional, care se crede autonom în raport cu «blocul istoric» și care îmbrățișează o anumită cauză aducînd deseori o contribuție pozitivă, în funcție de epocile și modele politice, rămînînd totuși închistat în universul separat al «castei» sale, nu numai națională (cum a fost Frontul Popular, Rezistența sau lupta antigaullistă), dar mai cu seamă internațională : Indochina, Vietnam, Cuba, Palestina, China". [44]

Pentru Sartre responsabilitatea a fost suportul oricărei *angajări* adevărate : la Barthes, ea devine indiciul *angajării ratate.* Însă acolo unde filosoful se credea cel mai *autentic*, n-a fost poate decît naiv *sentimental* (Sollers). Autorul dramei *Muștele* și al *Drumurilor libertății* angajîndu-se împotriva *relei-credințe*, transmisă între altele și de tradiție, merită oare să fie tratat ca un simplu „intelectual tradițional", după cum pretind *tovarășii săi de drum?* În sfîrșit, dacă este adevărat că unele compromisuri ale *angajării* trădează o atitudine de intelectual burghez, nu s-ar putea spune același lucru mai degrabă despre comoda *non-angajare?*

---

[44] M. A. Macciocchi, *Pour Gromsci*, Seuil, Paris, p. 261 ; întîlnim puncte de vedere identice la Jean Thibaudeau, în revista „Littérature, science, idéologie" condusă de el (cf. nr. 3-4, 1972, p. 30), una din publicațiile Partidului comunist francez : „Scriitorul «angajat» în sens sartrian este într-adevăr un «intelectual tradițional» : el se declară în luptă cu clasa dominantă, dar pe o bază definită în întregime chiar de această clasă dominantă, iar literatura sa nu poate în nici un fel, nici formal, nici ideologic, să depășească orizontul burghez".

Dar, e vorba oare aici de aceeaşi *angajare?* Desigur, nu. Sartre a mărturisit el însuşi cît de mult s-au schimbat de-a lungul timpului concepţiile sale asupra acestui subiect, în ce măsură au fost ele dezminţite de evenimente: „Mult timp mi-am luat condeiul drept spadă: în prezent cunosc neputinţa noastră. N-are importanţă: fac, voi face cărţi; este nevoie de ele; oricum, acest lucru serveşte la ceva". [45] Între cucerirea lumii cu ajutorul condeiului, pe de-o parte, şi, pe de altă parte, mărturisirea resemnată: „Oricum, acest lucru serveşte la ceva", nu este deloc greu să sesizăm diferenţa.

De fiecare dată cînd nu se desparte *angajarea* concepută ca o adeziune la un proiect social (colectiv, politic) de *angajarea* care este doar identificarea individului cu propriul său proiect nu se face decît un simplu calambur. Diferite neînţelegeri reapar în discreditarea de care e lovită angajarea. În general, se admite că o operă zisă *angajată* cade uşor sub regimul statutului cetăţenesc al autorului, al partidului căruia i se afiliază, al ideologiei căreia el îi este tributar, al politicii pe care o adoptă (fără să mai vorbim de lozinci, directive, preocupări pedagogice etc.). Pe de altă parte, este pusă în discuţie autenticitatea raportului între creator şi exigenţele propriei sale creaţii. Astfel, regăsim dubla *serie* de semnificaţii despre care a fost vorba mai înainte: relaţii ambivalente între social şi individual, exterior şi interior, obiect şi subiect, noţiuni sociologice confundate cu cele ale teoriei creaţiei sau ale esteticii.

Teoreticianul român Victor Ernest Maşek constată, în studiul său intitulat *Angajarea estetică — angajare socială*, că trecerea decisivă de la *angajarea socială* la *angajarea estetică* „trebuie să devină de asemeni o problemă de tehnică artistică". [46] Această remarcă este

---

[45] J.-P. Sartre, *Cuvintele, op. cit.*, p. 237.

[46] Victor Ernest Maşek, *Engagement esthétique — engagement social*, „Cahiers roumains d'études littéraires", nr. 2, Univers, Bucureşti, 1976.

justă, dar ea este valabilă pentru orice motiv care naşte opera şi nu numai pentru *angajarea socială.*

Theodor W. Adorno are perfectă dreptate să amintească pericolul ce apare ori de cîte ori termenii de care ne servim într-un domeniu special sînt împrumutaţi dintr-o altă sferă, în loc să fie creaţi în funcţie de observaţia efectuată chiar în domeniul respectiv. Aceasta a fost, incontestabil, soarta cuvintelor (sau a lozincilor) *Tendenz, Partinosti* sau *Engagement*, care rareori s-au dovedit *adecvate* fenomenelor pe care ar fi trebuit să le contureze. Domeniul literar este, se ştie, unul dintre cele mai puţin *pure*, tot soiul de elemente se întretaie şi se manifestă, astfel încît exigenţele cele mai *absolute* nu găsesc aici decît un răsunet cît se poate de relativ.

Mai există totuşi unele şanse de a repune *angajarea* în anumite drepturi de care a fost lipsită. Conştiinţa de sine care, de la Marx pînă la tînăra generaţie de astăzi, n-a încetat să se adîncească, şi pentru care *posibilul se află în real*, ne îndeamnă să reabilităm *comportamentul angajat* conceput ca un contact cu *realul* şi ca o dorinţă de realizare a *posibilului* conţinut de el. Este firesc ca o atare noţiune a *angajării* să nu aibă aproape nimic comun cu activitatea superficială a anumitor elite, redusă la formularea de revendicări, nici, de asemenea, cu diviziunile arbitrare, partizane sau maniheiste în literaturi *angajate* şi *non-angajate*,[47] care nu ţin cont de exigenţele proprii ale creaţiei înseşi.

Cît despre faimoasa dualitate care planează asupra statutului creatorului, problemele ridicate de ea nu pot fi rezolvate dinainte prin nici un fel de ideologie, atitudine voluntaristă sau avertizare : orice creator ade-

---

[47] Primind premiul Nobel, Heinrich Böll, autor totuşi angajat şi nu numai cu o lucrare, s-a opus făţiş tendinţei de „a împărţi literatura în angajată şi non-angajată", tendinţă pe care o califică drept „un principiu de diviziune burghez care ne înstrăinează" (cf. *Neue politische und literarische Schriften*, Köln, 1973, p. 280—292).

vărat le rezolvă într-un mod specific, în şi prin fiecare operă în parte, mereu într-un chip nou, pe răspunderea sa.

Este mai ales recomandabil să nu pierdem din vedere că cei care conduc sau administrează mecanismele societăţilor moderne îi preferă de obicei pe tehnocraţi sau pe funcţionarii executanţi ai ordinelor (noţiunea stalinistă de „inginer al sufletului omenesc" se înscria pe o astfel de linie), unei intelectualităţi umaniste care manifestă faţă de aceleaşi societăţi o atitudine critică, adică *angajată*.

Angajarea despre care este vorba aici încetează deci a fi pur şi simplu literară sau artistică: în epoca noastră, această problemă pare să se pună la nivelul căutării unei noi creativităţi culturale, în acelaşi timp individuală şi socială, care urmăreşte să se înscrie în noile *moduri de viaţă* şi să capete dimensiunile unei culturi noi. (Într-un alt studiu, ne-am ocupat de *angajarea* socială şi culturală, mai ales în relaţia sa cu ideea de autoconducere [48]). Această întreprindere pe care mulţi o resping sau o califică drept utopică ţinteşte să schimbe noţiunea de operă, aşa cum au definit-o esteticile tradiţionale şi normative. Ea tinde să promoveze activitatea creatoare pe cea mai amplă scară a istoriei, fără nici o ingerinţă tendenţioasă sau a spiritului vreunui partid. O astfel de angajare ar fi în stare să creeze evenimentul atît istoric cît şi estetic sau să-i dea formă.

N-am ajuns totuşi atît de departe. Să conchidem mai modest, că alternativa *angajare-dezangajare* îşi pierde semnificaţia ori de cîte ori nu se stabileşte exact în prealabil nivelul realităţii şi opţiunea proprie: altfel, ea nu va avea însemnătatea unei determinări sociale sau creatoare şi cu atît mai puţin sensul unui criteriu valoric.

---

[48] Cf. P. Matvejević, *Prema novom Kulturnom stvaralaštvu, (Spre o nouă creativitate culturală)*, Naprijed, Zagreb, 1975.

CUPRINS

BORIS TOMAŞEVSKI

TEORIA LITERATURII

POETICA



Lei 7,50

editura univers